AMERICA, THE BEAUTIFUL

La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea

José Manuel del Pino (ed.)

La Casa de la Riqueza
Estudios de la Cultura de España

27

El historiador y filósofo griego Posidonio (135-51 a.C.) bautizó la Península Ibérica como «La casa de los dioses de la riqueza», intentando expresar plásticamente la diversidad hispánica, su fecunda y matizada geografía, lo amplio de sus productos, las curiosidades de su historia, la variada conducta de sus sociedades, las peculiaridades de su constitución. Sólo desde esta atención al matiz y al rico catálogo de lo español puede, todavía hoy, entenderse una vida cuya creatividad y cuyas prácticas apenas puede abordar la tradicional clasificación de saberes y disciplinas. Si el postestructuralismo y la deconstrucción cuestionaron la parcialidad de sus enfoques, son los estudios culturales los que quisieron subsanarla, generando espacios de mediación y contribuyendo a consolidar un campo interdisciplinario dentro del cual superar las dicotomías clásicas, mientras se difunden discursos críticos con distintas y más oportunas oposiciones: hegemonía frente a subalternidad; lo global frente a lo local; lo autóctono frente a lo migrante. Desde esta perspectiva podrán someterse a mejor análisis los complejos procesos culturales que derivan de los desafíos impuestos por la globalización y los movimientos de migración que se han dado en todos los órdenes a finales del siglo xx y principios del xxi. La colección «La Casa de la Riqueza. Estudios de la Cultura de España» se inscribe en el debate actual en curso para contribuir a la apertura de nuevos espacios críticos en España a través de la publicación de trabajos que den cuenta de los diversos lugares teóricos y geopolíticos desde los cuales se piensa el pasado y el presente español.

Consejo editorial:

Óscar Cornago Bernal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid)
Dieter Ingenschay (Humboldt Universität, Berlin)
Jo Labanyi (New York University)
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)
Susan Martin-Márquez (Rutgers University, New Brunswick)
Chris Perriam (University of Manchester)
José Manuel del Pino (Dartmouth College, Hanover)
Joan Ramon Resina (Stanford University)
Lia Schwartz (City University of New York)
Ulrich Winter (Philipps-Universität Marburg)

AMERICA, THE BEAUTIFUL

La presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea

José Manuel del Pino (ed.)

Iberoamericana • Vervuert • 2014

Con la colaboración de:

UIMP Universidad Internacional Menéndez Pelayo

© De esta edición: Iberoamericana, 2014
Amor de Dios, 1 — E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@ibero-americana.net
www.ibero-americana.net

© De esta edición: Vervuert, 2014
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@ibero-americana.net
www.ibero-americana.net

ISBN 978-84-8489-769-9 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-317-3 (Vervuert)
eISBN 978-3-95487-261-9
Depósito legal: M-11919-2014

Diseño de cubierta: Carlos Zamora
Diseño de interiores: Carlos del Castillo

Imagen de cubierta: Félix de la Concha: *America, the Beautiful.* Iowa City, Iowa 2009. Oleo sobre lienzo. 122 x 75,4 cm

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro

Impreso en España

Índice

Prólogo
César Nombela 11

Introducción
José Manuel del Pino 15

Cine, televisión y medios
Hollywood junto al Manzanares: la Factoría Bronston
Román Gubern 31

Representaciones norteamericanas en el cine español
María Pilar Rodríguez 43

La evolución de los géneros de televisión americanos en España
Helena Medina 61

Literatura
Terenci Moix, Pere Gimferrer y el cine clásico de Hollywood
Carlota Benet Cros 81

Nueva York en los tiempos del cólera: inmediatez y cosmopolitismo en Ventanas de Manhattan
Antonio Gómez López-Quiñones 101

FREAKSHOW: la cultura americana en el espejo de la literatura
Juan Francisco Ferré 125

Sombras de América: Javier Cercas, Antonio Orejudo y la novela de campus española
José Manuel del Pino 151

Artes

Del underground *a la novela gráfica alternativa: influencias americanas en el cómic español*
Ana Merino 185

Arte y anuncio del no-lugar. España según Times Square
Alberto Medina 203

Testimonio y ensayo

De la tierruca a Iowa. El universo de un pintor local
Félix de la Concha 227

América: el mito del espacio
Agustín Fernández Mallo 279

El boom *hizo* crack *(instrucciones para no vivir en EE. UU.)*
Pedro Ángel Palou 295

Sobre los autores 301

Prólogo

Este libro *America, the Beautiful: la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea*, que ha ideado y dirigido el profesor José Manuel del Pino Cabello, comienza con una perspicaz observación suya: el español o el hispanohablante que se encuentra con la vida estadounidense queda marcado por una experiencia singular, de vivir algo muy distinto pero familiar a la vez. Así lo hemos experimentado quienes, como este rector, tuvimos algún día la oportunidad de vivir y trabajar en Estados Unidos. Una experiencia inolvidable que dejó el poso de haber vivido el reencuentro con las raíces europeas proyectadas al otro lado del Atlántico.

Estas páginas son resultado de la incursión en una de las fuentes de esa familiaridad, realizada en el curso que organizó en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en 2011 el profesor José del Pino sobre la presencia de Estados Unidos en la cultura española contemporánea. Del Pino da clase en Dartmouth, joya universitaria situada, en plena naturaleza, en Nueva Inglaterra, donde en diciembre de 2013 fue anfitrión de un coloquio sobre el correlato académico inverso al tema del libro, la presencia del español en las humanidades, el mundo profesional y las ciencias. El encuentro fue precedido de un acuerdo entre Dartmouth y la Universidad Internacional Menéndez Pelayo que promueve la continuidad de las relaciones iniciadas en el mencionado curso en Santander y continuadas en el coloquio. Del Pino ya

examinó, junto con Francisco La Rubia-Prado, las prácticas del hispanismo en los Estados Unidos en un libro que ambos dirigieron sobre el tema en 1999, *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos/prácticas textuales* (Madrid: Visor).

En esta nueva colección el profesor (y poeta) Del Pino muestra la práctica de algunas de las propuestas acerca del hispanismo estadounidense debatidas hoy: en el libro se estudia la cultura española ligada a la estadounidense, en sus expresiones clásicas como la novela y el cine, con una mirada amplia que abarca también la televisión, el cómic, la pintura y el sistema de arte en exposiciones y museos. Reúne así varios análisis de historia reciente: de Román Gubern sobre la productora de Samuel Bronston en España; de Helena Medina sobre los géneros televisivos estadounidenses; de Carlota Benet Cros sobre Hollywood en Terenci Moix y Pere Gimferrer; de Pilar Rodríguez sobre Berlanga, Colomo y Coixet; y de Ana Merino sobre el cómic español y su bien pagada deuda con el estadounidense. Estos análisis muestran que la presencia y el contacto en el último medio siglo son crecientes, y de naturaleza compleja y variada.

Del Pino y su colega dartmouthiense Antonio Gómez López-Quiñones examinan la novela española actual de tema estadounidense, universitario en el caso de José del Pino (Javier Cercas y Antonio Orejudo) y neoyorquino en el de Antonio Gómez López-Quiñones (Antonio Muñoz Molina). Estamos ante el núcleo del libro: la crítica española a la realidad estadounidense se acompaña de crítica de la española por quien ha vivido la norteamericana; y la experiencia de Nueva York es la de la capital de la globalización. En la neoyorquina Times Square transcurrió la exposición de artistas españoles que analiza Alberto Medina, otra cara más de la abrumadora presencia de lo hispano en los Estados Unidos. Esta presencia, a pesar de la creciente visibilidad de la lengua, se reduce en realidad a "migajas", según la perspectiva insatisfecha de Pedro Ángel Palou. Como una visión invertida de las instrucciones de Jorge Ibargüengoitia para vivir en México, Palou presenta las suyas para no vivir en los Estados Unidos, iniciando así los testimonios y análisis personales de la cultura estadounidense en el libro. El escritor de lengua española es un emigrante, un "migrante" más, observa Palou.

La globalización reaparece en el capítulo de Juan Francisco Ferré como cultura estadounidense de la que destaca la figura del excéntrico o antihéroe, denominándolo *freak*. Con otra mirada, es "la conquista de más y más espacio, y cuanto más espacio, mejor" lo que interesa a Agustín Fernández Mallo de esta cultura, que reconoce presente en su obra novelística. Y, de nuevo, Dartmouth, esta vez en la experiencia de Félix de la Concha, artista "local" y "loco" (cercano a "local" en cierta pronunciación del inglés). De la Concha narra su trayectoria de pintor de la tierruca santanderina a retratista en la frontera de Nuevo Hampshire y Vermont, en Dartmouth, con cuadros colgados en el despacho del entonces rector de la universidad y luego presidente del Banco Mundial. Se cierra el ciclo y el libro, que ofrece así una panorámica, rica y plural por su variedad, enriquecida aún más por el detalle de la experiencia y el análisis.

Desde la Universidad Internacional Menéndez Pelayo saludamos esta iniciativa de José del Pino y los profesores y creadores que ha sabido coordinar, reuniendo de nuevo a los participantes de ese curso santanderino sobre la presencia de los Estados Unidos en nuestra cultura contemporánea que esta universidad tuvo el honor de albergar. Se cumple así su misión de promover el debate y el encuentro, que acercan y difunden culturas y figuras que nos hacen internacionales sin que dejemos de ser locales.

César Nombela Cano
Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo

Introducción

José Manuel del Pino

Del 29 al 31 de agosto de 2011 se celebró en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y bajo mi dirección el curso titulado "'America the Beautiful': Estados Unidos en la cultura española contemporánea". El propósito tras dicho curso partió de mi interés por explorar el modo y mecanismos de penetración del país americano en la producción cultural española de las últimas décadas. Afortunadamente, también los directivos académicos de la UIMP encontraron el tema lo suficientemente atractivo como para incluir la celebración del encuentro en la programación de verano del Palacio de la Magdalena en Santander.

La influencia estadounidense en España (y por extensión en toda Europa) no es un fenómeno nuevo, pero alcanza en la actualidad una relevancia ineludible. Para examinar esta cuestión invité a un grupo de especialistas en diferentes áreas, principalmente en el ámbito literario, artístico, y de medios audiovisuales y de comunicación. También me pareció oportuno pedir a algunos creadores que dieran su visión del tema desde una postura más personal. Uno de los criterios fundamentales de selección de los ponentes fue el que tuvieran un conocimiento directo de la cultura americana, ya fuese por residir, haber trabajado o

conocer con cierta profundidad el país, y que hubieran elaborado trabajos de investigación académica u obras de creación sobre el tema. Con la finalidad de ofrecer una perspectiva más amplia y variada, me pareció asimismo conveniente que en el grupo figuraran, junto a personas de reconocido prestigio profesional, investigadores más jóvenes.

El resultado del encuentro de tres días en la sede santanderina fue altamente satisfactorio, lo que me motivó a poner en marcha la publicación de la mayoría de las ponencias, más alguna otra que estaba planeada en un principio pero que por diversas circunstancias no se materializó en aquella fecha. Tengo que agradecer en este punto tanto a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo como a Iberoamericana Editorial Vervuert su apoyo al proyecto; sin ellos este libro no habría salido a la calle. También agradezco a los participantes en el volumen las revisiones realizadas a sus ponencias originales para convertirlas en los artículos que siguen. En algunos casos, se ha mantenido un cierto tono de conferencia que de ningún modo va en detrimento de su rigor analítico y perspicacia crítica.

• • •

Los españoles y ciudadanos de países y regiones hispanohablantes que por diferentes circunstancias personales y profesionales entran en contacto –con mayor o menor grado de profundidad– con la vida americana parecen quedar marcados por este multifacético país de un modo singular. Parto de la afirmación de que la actitud del español, y supongo que la de muchos habitantes de otras regiones del globo, ante Estados Unidos se sustenta en una contradicción. Por un lado, Estados Unidos resulta un país extraño, una nación *sui generis* que no puede comprenderse adecuadamente desde parámetros conceptuales europeos. En contraste con las naciones del viejo continente, su extensión geográfica y diversidad social es enorme, teniendo algo de monumental y extraordinario. Es un país más nuevo que se consolida sobre una población venida prácticamente de todo el planeta, si bien es cierto que el núcleo de su constitución nacional es de origen europeo. Esa rareza parece estar en el centro del relato, casi siempre salpicado por sabrosas anécdotas, de los españoles que visitan Estados Unidos por

primera vez. Hay una sorpresa inicial –que a veces no se extingue con el paso del tiempo– sobre el modo particular en cómo son las cosas por aquí; ello abarca desde la comida y sus rituales hasta las relaciones interpersonales, pasando por el patriotismo –con su culto a la bandera–, el papel de la religión en la vida pública, las elecciones presidenciales, la relevancia social de los deportes, la afición a las armas de fuego, las leyes restrictivas sobre el consumo de alcohol y un largo etcétera. También asombra al viajero o residente temporal una realidad demográfica –sobre todo en algunas ciudades y zonas– sostenida sobre una variedad étnica, religiosa, cultural y hasta lingüística que hace estallar el modelo tradicional de nación-Estado europeo. Sin embargo, y a pesar de *lo raro* que pueda resultar Estados Unidos, hay algo que se siente familiar desde el momento en que uno pone el pie en el país. Esta paradoja, basada en la extrañeza y familiaridad, es lo que constatan casi todos los visitantes al entrar en contacto con la realidad americana y que en muchos casos se mantiene incluso tras largos periodos de residencia en el país.

Sobre esta aparente incongruencia se elaboran prácticamente todas las valoraciones de Estados Unidos que se han hecho desde el mundo hispánico. Dicha actitud permea las reflexiones más intelectuales y serias –cimentadas sobre datos sociológicos firmemente documentados–, así como los relatos sobre América, ya sean en forma de texto literario, producto artístico o narración personal. Esta aseveración se sustenta en los numerosos y variados estudios y memorias que exploran dicho fenómeno, en cuya enumeración y valoración no pretendo entrar. Si hubiera de hacer referencia a algún trabajo reciente mencionaría el volumen colectivo *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España en el postfranquismo 1975-2008*, en el que sus coordinadores, Carlos X. Ardavín y Jorge Marí, realizan un encomiable esfuerzo para mostrar, a través de su riguroso prólogo y de los artículos de los diferentes participantes, el papel del país americano en las diferentes áreas de producción cultural española. Abundando en la referencia marítima, no creo que sea exagerado señalar que si el Mediterráneo fue el mar sobre el que el mundo latino creó la idea de Europa, el Atlántico es, de hecho, ese nuevo *mare nostrum* que ha permitido a la nación americana consolidarse desde el final de la Segunda Guerra Mundial

como la nueva potencia occidental, y más recientemente, con la desaparición de la Unión Soviética, en único poder global; de este modo, la nación más joven adquiere la hegemonía que durante siglos recayó en el viejo continente. (Es cada vez más obvio que el dominio geopolítico para las próximas décadas parece desplazarse desde el Atlántico hacia el Pacífico, lo que posibilitará que Estados Unidos se mantenga en una posición dominante, aunque compartida con otras potencias. Es poco probable, sin embargo, que esas naciones asiáticas puedan sustituir a Estados Unidos en lo que se refiere a la producción de cultura de masas de alcance mundial).

La presencia de la cultura americana en España ha calado tan profundamente en los modos de vida y en casi todas las formas de producción cultural, muy en particular en los medios de comunicación (televisión, cine y todas las modalidades digitales), que es palmaria su *americanización*. Como varios de los participantes en *America, the Beautiful* explican, América forma parte integral no solo de nuestra cultura popular, sino también y progresivamente de la alta cultura. Yendo un poco más lejos sostengo, y son muchos los que estarían de acuerdo, que todos somos ya un poco americanos y que con nuestras prácticas cotidianas contribuimos a expandir ese estilo de vida. Fuera del *American way of life* —tan dominante en las naciones occidentales y en muchas otras regiones del planeta, con todas las variantes que se quiera— no se ha constituido todavía una alternativa lo suficientemente poderosa y atractiva que pueda hacerle frente o reemplazarla. Y en lo político, Estados Unidos se alza como defensa sólida ante fundamentalismos antidemócraticos de todo signo. También se puede argüir que Estados Unidos produce, por su lado, sus propios y particulares fundamentalismos. El debate sobre la cuestión, cimentado sobre posturas antitéticas de exaltación del sistema americano y denuncia de sus abusos, ha sido y promete seguir siendo uno de los puntos de confrontación ideológica más candentes en la España contemporánea.

No resulta arriesgado postular que debido a la progresiva incursión de la mentalidad americana en la vida cotidiana del ciudadano español, este haya adquirido gran familiaridad con sus formas de vida y prácticas culturales. Sucede pues que en muchos casos y sin ser del todo consciente, la sociedad española tiene como propias y autóctonas

manifestaciones que se generan en la orilla americana del Atlántico. El estamento social que se muestra más impermeable a esta influencia es el compuesto por personas nacidas antes de la mitad del siglo pasado que viven en zonas rurales, pero ni siquiera ellas son ajenas al fenómeno de la *americanización*. Debo añadir también que la presencia de la cultura hispana en Estados Unidos, con su pequeño pero valioso componente peninsular, es muy significativa. Según estadísticas de 2011, vivían en Estados Unidos más de 50 millones de habitantes que se identifican como hispanos o latinos. El español ha dejado de ser una lengua extranjera para alcanzar el estatus de segunda lengua, aunque no oficial, en amplias zonas del país. Y con la lengua van aparejadas costumbres y hábitos de todo tipo.

Estados Unidos, como productor por antonomasia de objetos de consumo de masas –objetos que instrumentalizan la relación del individuo contemporáneo con su medio–, se erige en generador de formas de entender la realidad y de las prácticas resultantes. Dicho núcleo estructurador transmite sus disposiciones, al modo de bendiciones laicas, *urbi et orbe*; aunque no lo hace ya desde un único espacio geográfico, como ocurre en el caso romano, sino desde prestigiosas sucursales investidas igualmente con la dimensión seductora de lo simbólico: Nueva York, Los Ángeles/Hollywood, Washington D.C., Orlando/Disney, Silicon Valley, Cupertino, Harvard, etc. Para abundar en esta observación acudo a una analogía especialmente significativa, aunque más mecánica y mediática (propia del periodo de apogeo de la radio y de la edad dorada del cine) que la vaticana. Como algunos lectores de esta introducción recordarán, el logo de la productora y distribuidora de filmes RKO, que precedía a todas sus películas ("An RKO Radio Picture"), era una torre de transmisión que, situada sobre Norteamérica, emitía unas ondas expansivas por todo el globo terráqueo. Algo semejante sucede con la diseminación de la cultura estadounidense por todo el planeta.

La idea de América como espacio excepcional en el imaginario europeo fue dominante desde el comienzo de la conquista y colonización. Sin embargo, solo en las últimas décadas ese *excepcionalismo* –que prácticamente nació con la nueva nación– ha venido a identificarse exclusivamente con Estados Unidos. Dicha idea se promueve

desde instancias interesadas como estrategia para la defensa de una preponderancia no siempre fácil de justificar. El concepto de nación elegida por la providencia está en la base de una ideología de superioridad que ha calado en muchos sectores de la vida social y política, así como en la psique colectiva del pueblo americano. Con el título de este volumen –obviamente no exento de ironía– se pretende recoger de algún modo el providencialismo estadounidense, concepto materializado en el poema "America" (1895), que compuesto por Katharine Lee Bates se transformó pocos años después en la canción patriótica "America the Beautiful". Dicha canción se ha constituido de hecho en el himno no oficial del país, transmitiendo mayor carga emocional que el propio himno nacional. Su estribillo expone con claridad meridiana el ideario sobre el que se construye el mito fundacional:

> ¡Oh, Bella por los grandiosos cielos/por ambarinas olas de grano/ por majestuosas montañas púrpura/sobre la planicie feraz! // ¡América, América/ Dios reparte Su gracia sobre ti/ y corona tu bondad con hermandad/ de mar a mar resplandeciente.
>
> (O beautiful for spacious skies,/For amber waves of grain,/For purple mountain majesties/Above the fruited plain!/America! America!/ God shed His grace on thee/And crown thy good with brotherhood/From sea to shining sea!)

El nuevo país se proclama simbólicamente como nación elegida por Dios, y en consecuencia está dotada de una singular belleza y fecundidad extraordinaria al ser una prolongación de su hacedor. Se resalta la hermosura natural de América, una enorme extensión que va desde la orilla atlántica del continente a la pacífica. La alabanza de las bellezas naturales y cívicas del país y el canto hacia un futuro de progreso sin alteración de las esencias nacionales a través de los tiempos resuenan de modo poderoso en la constitución sentimental de la mentalidad estadounidense.

Como es de esperar, los artículos de este volumen se concentran en revisar críticamente el mito de "América, la bella". Sin renunciar a exponer la influencia positiva y enorme poder de seducción de Estados

Unidos, en general contraponen a ese ideario de exaltación la dimensión de una América más real y "fea", la de una potencia hegemónica con muchos capítulos históricos contrarios a sus ideales constitucionales; una nación consolidada sobre un modelo de vida que nivela, empobreciendo marcadamente, la variedad y diversidad de tantas otras culturas en beneficio de un modelo económico que se materializa en una todopoderosa maquinaria globalizadora.

• • •

Este libro se organiza en cuatro apartados, dedicados al cine, televisión y medios, a la literatura, a las artes, para concluir con las reflexiones de un pintor y dos novelistas sobre su experiencia americana. Román Gubern, nuestro más reputado especialista de la historia del cine, presenta en su trabajo el fascinante retrato del productor Samuel Bronston con su fecunda y a la postre fracasada aventura cinematográfica en territorio español. Se exponen los entresijos de una relación desigual entre la poderosa industria estadounidense y ese territorio "deslocalizado" en el soleado y barato sur que era la España de los años sesenta. El caso de la película *El Cid* (1961) le sirve a Gubern para profundizar no solo en las vicisitudes de una de las producciones estelares de Bronston, sino para repasar la recepción de la película por parte de la intelectualidad española. Los más cercanos al régimen la rechazaron por considerarla una apropiación *hollywoodense* que banalizaba un mito épico y fundacional de lo español al restringirlo a las convenciones del *western*. Algunos jóvenes cineastas de izquierdas quisieron replicar a su pompa glorificadora con una visión desmitificadora en otro proyecto alternativo nunca materializado. El intento por parte de Bronston de crear un "Hollywood español" se derrumbó debido al fracaso de sus últimas y ambiciosas producciones de cine histórico y a los cambios de gusto del público de la época.

Pilar Rodríguez estudia en tres películas de diferentes décadas la evolución de la identidad española a partir de su reflejo en una noción imaginada de la nación americana. En ¡*Bienvenido Míster Marshall!* (1953), Estados Unidos aparece como un país ajeno y extraño del que solo se conoce lo que su cine retrata. Ese profundo abismo entre la po-

derosa nación americana, que facilitaba en esos años la recuperación de Europa con el Plan Marshall, y la anémica España de posguerra ya se ha superado en *La línea del cielo* (1983), cuya trama gira en torno a un fotógrafo madrileño que viaja a Nueva York para intentar dar un vuelco a su carrera artística. Sin embargo, su desconocimiento de la lengua inglesa y su anclaje en una identidad aún marcadamente peninsular le impide el éxito cuando está a punto de lograrlo. Isabel Coixet, con su *cine políglota* y conocimiento de primera mano del país americano, desarrolla en *Cosas que nunca te dije* (1996) una historia íntima protagonizada por unos jóvenes cuya identidad ya no está tan marcada por los rasgos caracterizadores de su país de origen. Estos, como tantos otros en todo el mundo, viven, gozan y sufren dentro de un magma social de perfiles menos definidos. Lo nacional ha dejado paso a lo global.

Por su lado, Helena Medina realiza un análisis detallado sobre la relación intrínseca entre la televisión americana y el público consumidor. Expone cómo desde los primeros tiempos de la televisión en Estados Unidos se instauró con éxito un modelo muy novedoso, el del "flujo televisivo" (*TV flow*), que fue analizado tempranamente por Raymond Williams, pionero de los estudios críticos sobre el medio. Lleva a cabo Medina un iluminador recorrido por el origen y desarrollo de cinco influyentes géneros televisivos: *soap opera*, ciencia ficción, telerrealidad, *TV movies* y *sitcom*. En su repaso de la historia de los géneros de televisión americanos, con su posterior desarrollo en Europa, Medina defiende que, a pesar de las acusaciones de etnocentrismo y desdén hacia otras sensibilidades que frecuentemente recaen sobre los medios audiovisuales estadounidenses, estos tienen la habilidad de crear obras universales. Además, examina los efectos que la liberación de la televisión ha ejercido antes y ahora sobre los contenidos concretos de ficción televisiva y de su programación.

Mediante el estudio de unas obras emblemáticas escritas en español y en catalán por dos escritores barceloneses, el artículo de Carlota Benet Cros traza un pertinente enlace entre el cine y la literatura. Partiendo del concepto de "América, fábrica de mitos", Benet explora la enorme capacidad de seducción que el cine clásico de Hollywood tuvo sobre la obra de Terenci Moix y Pere Gimferrer. La producción del

primero estuvo inspirada en el mito erótico de Marilyn Monroe y de otras estrellas del cine, mientras que el cine detectivesco o *negro* fue lo que más marcó la obra temprana de Gimferrer. En los años setenta y desde España, Moix y Gimferrer contemplaban con fascinación ese lugar imaginario que era la América encapsulada en ciertas películas y figuras "más grandes que la vida". Lo hicieron con ternura y admiración sin límites, aunque sin duda el país objeto del deseo, más que una realidad, era una entelequia recreada desde la mentalidad de unos jóvenes excesivamente intelectuales pero con notables carencias de espíritu realmente cosmopolita.

Antonio Gómez López-Quiñones se concentra en una obra específica de un novelista tan influyente como Antonio Muñoz Molina. *Ventanas de Manhattan* le sirve para explorar el tema de la representatividad de Nueva York a partir de dos vías: la de la inmediatez y la del cosmopolitismo. Afirma Gómez López-Quiñones que en la obra de Muñoz Molina se ofrece la vivencia de la gran ciudad como una *experiencia* que invita a vivir el presente del objeto en el momento mismo de exposición a él, sin el filtro nostálgico de la rememoración. Analiza las implicaciones filosóficas (de raíz heideggeriana) del lenguaje como forma genuina de experiencia. Afirma que la figura del autor Muñoz Molina se elabora en su texto como un ser cosmopolita inmerso en el proceso de la globalización. Gómez considera críticamente la globalización como un proyecto cultural y económico de raíz estadounidense en donde la ciudad de Nueva York ejerce de centro simbólico.

Juan Francisco Ferré (que colabora en nuestro volumen como crítico y no como el influyente novelista que es) parte de la figura emblemática del *freak* –vocablo de difícil traducción que apunta a una mezcla de excéntrico y perturbado– para analizar la capacidad de atracción que la cultura popular americana (encarnada en Mickey Mouse o en Dolores Haze, *Lolita*) ejerce sobre la vieja cultura europea (ya sea Freud o el personaje de Humbert Humbert en la novela de Nabokov). La naturalización del *freak* como el gran (anti)héroe de nuestro tiempo corre paralela a la esterilidad europea frente a la fecundidad americana en producción de cultura de masas. En la segunda parte de su ensayo, hace un recorrido por un quinteto de narraciones paradigmáticas (Foster Wallace, Easton Ellis, Danielewski, Franzen y Lethem) de este

periodo de plena americanización del mundo, narraciones que propone como retratos alegóricos de la realidad americana. América somos todos, está en todas las pantallas, y en su escenario se dirimen los conflictos esenciales del siglo xxi, concluye Ferré.

En mi propia aportación al volumen trazo los perfiles genéricos de la novela de temática universitaria, definida por la crítica anglosajona como "novela académica" o "novela de campus". Este subgénero, en su vertiente española, explora generalmente el choque cultural y la difícil o imposible adaptación al nuevo medio de unos protagonistas que marchan a universidades americanas a realizar estudios doctorales o a enseñar español como lectores o profesores. Este tipo de novela suele examinar el tema de la distancia y el desconcierto que experimenta un angustiado europeo/español en su contacto con el mundo académico y con la sociedad estadounidense. La actitud psicológica de los personajes suele ser de fascinación ante la nueva realidad que experimentan, a la que se contrapone un profundo sentimiento de rechazo y repulsión por los aspectos más insólitos de la cultura norteamericana. Me concentro para este estudio en las novelas de Javier Cercas *El inquilino* (1989) y *La velocidad de la luz* (2005), y en *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, obras que terminan siendo tan críticas o más con la propia universidad española –de la que sus autores forman parte como profesores– que con la americana.

En la sección dedicada a las Artes, Ana Merino ofrece un panorama de la evolución del cómic en España y de su deuda y diálogo con el cómic internacional, principalmente estadounidense. Ello le permite explorar en detalle la presencia de la cultura de masas americana en el imaginario español dentro de esta parcela tan influyente de las artes gráficas (tebeo, cómic, novela gráfica). El comienzo de la producción de cómic autóctono inspirado en el cómic *underground* estadounidense o *comix* –durante los años setenta– marca la mayoría de edad simbólica del cómic español, que finalmente se separa de la vertiente más popular y "para todos los públicos" del tebeo. Merino estudia figuras como Max, que sustentó su trabajo artístico en tramas contraculturales de inspiración estadounidense. Examina el trabajo de Gallardo y Mediavilla, los autores del famoso *Makoki*, que se impregnaron asimismo de las temáticas del *comix*. Nazario Luque, una de las figuras

clave de la Barcelona alternativa de la época, fue probablemente el artista gráfico más atrevido y rupturista, ya que partiendo de parámetros estéticos de la homosexualidad gay los inserta dentro de una hispánica iconografía religiosa. Merino afirma que la obra de estos artistas adquiere voz propia en el reflejo de la producción estadounidense.

Alberto Medina explora los perfiles del sistema de arte actual a partir de dos exposiciones "oficiales" de arte español realizadas en Nueva York para diseminar una visión determinada de arte nacional dentro de un contexto global. En el "Spain Art Fest 2010" celebrado en la plaza de Times Square, es decir, fuera del espacio monumental del museo, se impone una lógica de circulación que favorece la dispersión identitaria. El motivo para esta estrategia de exhibición no es otro que el de intentar exponer cómo los doce artistas representados pueden establecer un diálogo más efectivo con el público contemporáneo. El relevante interludio sobre la evolución urbana y arquitectónica de Times Square, tan certeramente desarrollado por Medina, sirve para iluminarnos sobre el simbolismo que va aparejado con el acto de elegir este emplazamiento para cualquier evento público. En contraste con "Spain Art Fest 2010", Medina reflexiona sobre una exposición de 2004, *The Royal Real Trip*, realizada, esta sí, en un espacio museístico. Aquí ve el autor un intento de restauración de la monumentalidad nacional propia de las exposiciones que sobre arte español organizan los grandes museos. Se infiere del ensayo que los estamentos oficiales del arte español –así como muchos artistas individualmente– buscan legitimidad para sus productos en la ciudad que se considera centro del mercado global, que sigue siendo desde hace décadas la urbe neoyorquina.

El apartado de testimonios lo inicia Félix de la Concha, que hace un repaso desde sus comienzos como pintor en Santander, su paso por Madrid y Roma, y posterior desarrollo de su carrera en Estados Unidos, en donde vive desde hace más de quince años. Reflexiona sobre la categoría de pintor "local", a la que conecta con su método de pintura al aire libre o del natural. Para la práctica de su "antirrealismo fotográfico", De la Concha necesita estar situado delante del objeto (la pintura al aire libre siempre está localizada). Repasa sus proyectos americanos a los que conecta con los diferentes lugares en donde ha vivido: *A*

Season from Each Corner (Columbus, Ohio), *One a Day. 365 Views of the Cathedral of Learning* y *A Contrarreloj. A Race Against Time* (Pittsburgh, Pensilvania), *Fallingwater en Perspectiva*, sobre la Casa de la Cascada del arquitecto Frank Lloyd Wright, también en Pensilvania; más otros realizados en Nuevo Hampshire y más recientemente en Iowa. Concluye examinando su proyecto *Las Meninas con una luz artificial*, su particular homenaje a un maestro recibido vía digital. En todo su trabajo, Félix de la Concha se ve a sí mismo como un *loco* de la pintura enfrentado a una América que ante sus ojos siempre es más local que global.

Partiendo de una anécdota personal sobre la coincidencia casual con un famoso actor en un restaurante de Nueva York, Agustín Fernández Mallo desarrolla su particular teoría de América, cuyo espacio y mitos ha formado parte de su mundo narrativo desde sus comienzos como escritor. Mickey Rourke, al igual que América, se expande espacialmente como intentando escapar de una cultura de origen europeo que lo oprime. Aunque el motor de la cultura norteamericana, sugiere Mallo, reside en la fe en las diferentes formas que adopta el tiempo como instrumento de progreso, el mito fundacional es el espacio. La necesidad de alcanzar nuevos territorios se convierte en marca de identidad del país americano. Al llegar a la última frontera física, América crea la tecnología necesaria para modelar ese nuevo espacio que habita en el territorio de la imaginación. Con ecos baudrillardianos, afirma el novelista que la maqueta supera al original y concluye con una provocadora analogía sobre la carretera como materialización del mito del espacio.

El novelista e intelectual mexicano Pedro Ángel Palou presenta un alegato implacable contra América, casi un *manifiesto* que no deja de ser –tal vez a su pesar– un particular homenaje a este país que aunque ya no recibe a los escritores latinoamericanos como hizo un día con las figuras del *boom* aún sigue abierto para muchos de ellos. Sus perspicaces y descarnadas reflexiones reproducen esa inherente paradoja –lo cual viene a apuntalar la idea germen de este libro– sobre la que parece asentarse todo acercamiento cognoscitivo a la idea de América. Palou, consciente de la influencia real de la población de origen hispano en Estados Unidos, contempla con desolación que dicha influencia no se

plasme en una presencia significativa de la literatura en español en las cadenas de difusión de cultura para las masas, letradas y no tanto (por ello, el escritor hispano hoy es un migrante más). En un mundo donde solo se consumen "secuencias de sentido que producen movimiento", el hispano o latino exhibe su anonimato. Ello le hace ser candidato para entrar a trabajar en el "gran circo" que un europeo visionario como Kafka consideró la alegoría adecuada para definir ese país que, sin haber visitado nunca, consideró como el escenario donde se desarrollarían los dramas de la vida occidental.

En resumen, este libro de muchas voces –tocadas todas por su contacto con Estados Unidos– aspira a profundizar desde la particular perspectiva hispánica en ese espacio real y simbólico que es *América*, país y entidad que se expande por todo el planeta sin preocuparse de fronteras. Si este volumen contribuye a generar más debate productivo sobre la cuestión, habrá cumplido su objetivo.

En Hanover-Nuevo Hampshire, octubre de 2013

Cine, televisión y medios

Hollywood junto al Manzanares: la Factoría Bronston

Román Gubern

La aventura del llamado Imperio Bronston en el paisaje del cine español constituye uno de los capítulos más pintorescos de nuestra cultura audiovisual en relación con la industria cinematográfica norteamericana, fetichizada tradicionalmente como "fábrica de sueños" de gran poder mitogénico. Su protagonista absoluto, Samuel Bronshtein, había nacido en Besarabia (Rusia), en 1908, en el seno de una familia judía lejanamente emparentada con la de Leon Trotski (Lev Davidovich Bronstein). Por entonces estaba fresca la memoria del pogromo de 1903-1906, que había dejado un balance de dos mil judíos muertos (se ha estimado que cerca de dos millones de judíos emigraron a Estados Unidos en el periodo 1880-1920). El joven Samuel consiguió emigrar a París e inició sus primeras incursiones cinematográficas en el sector de la distribución gracias a disponer de los derechos de adaptación de algunos textos de Jack London. De París saltaría a Nueva York, en donde vivió entre 1930 y 1935, y finalmente a Los Ángeles, cuna de la industria cinematográfi-

ca de matriz judía, en donde trabajó desde 1942 como *producer* en la compañía Columbia Pictures. Con pleno dominio del oficio, su primer proyecto verdaderamente personal y ambicioso llegó en los años cincuenta, cuando creó la productora pertinentemente titulada Eternal Film Corporation, para producir, con la colaboración del Vaticano, una serie de veinte cortometrajes bajo la rúbrica *El Cristianismo a través de los ojos de los maestros*, basados en grandes obras maestras artísticas de tema religioso, que se distribuyeron para ser exhibidos en parroquias o en canales de televisión y que, por otra parte, le permitieron establecer conexiones interesantes en el Vaticano y anunciaban su futuro proyecto español titulado *Rey de reyes*.

Precisamente en aquellos años cincuenta la industria de Hollywood sufrió grandes transformaciones, asociadas a la extinción de su tradicional *studio-system*. La sentencia antimonopolista del Tribunal Supremo de 1949, que obligó a desvincular el negocio de producción del de exhibición de las *majors* alteró profundamente la cartografía de Hollywood, dando aliento a los productores independientes y a las pequeñas compañías. A eso se añadió la emergencia de una nueva generación de directores, procedentes de la televisión, cuyo abanderado fue Delbert Mann con su exitoso *Marty* (1955) –galardonado en Cannes–, que proponían producciones más baratas, rodadas en menos tiempo y con costos mucho más bajos y tratamientos realistas que interesaban al público. También el *star-system* tradicional se vio erosionado por otro nuevo, implícito en el dato anterior, en el que el director pasaba a ser la estrella en detrimento de sus actores: su paradigma culminaría en el Stanley Kubrick de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), una obra maestra muy rentable y sin actores conocidos. Por otra parte, algunos exitosos films e intérpretes europeos que entraron en tromba en el mercado americano en aquellos años demostraron su vulnerabilidad comercial interior: tal sucedió con el estruendoso fracaso comercial de *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini, con la figura de Brigitte Bardot o con las propuestas estéticas renovadoras de la *nueva ola* francesa, más orientada hacia las minorías intelectuales. Por último, en esta década sacudida por tan cruciales transformaciones, Hollywood descubrió Italia –con sus bien equipados estudios de Cinecittà, sus espectaculares paisajes y monu-

mentos y buen clima para rodajes en exteriores– como un plató idóneo para sus producciones o coproducciones. A mayor abundamiento, la lira era una moneda muy barata en relación con el dólar, lo que rebajaba muy considerablemente los costos de las producciones, dato muy relevante en un momento en que los sindicatos de Hollywood habían conseguido imponer la semana laboral de cinco días, encareciendo con ello un 20% el costo de sus rodajes.

La emigración de Hollywood hacia Italia no tardó en ser acompañada por una incipiente emigración hacia España, cuya peseta cotizaba aún más baja que la lira y carecía de sindicatos reivindicativos, tras la exitosa producción en parajes de la Costa Brava de *Pandora y el holandés errante* (*Pandora and the Flying Dutchman*, 1951), de Albert Lewin. El pacto de cooperación firmado con Estados Unidos en 1953 dio un empujón a esta corriente, que se tradujo en nuevas producciones norteamericanas de gran espectáculo rodadas en suelo español, como *Alejandro Magno* (*Alexander the Great*, 1956) de Robert Rossen, *Orgullo y pasión* (*The Pride and the Passion*, 1957) de Stanley Kramer o *Salomón y la reina de Saba* (*Solomon and Sheba*, 1959), de King Vidor.

Es en este momento cuando Samuel Bronston irrumpe en la escena española. En aquellos años conoció al almirante Chester William Nimitz (1885-1966), quien había sido comandante en jefe de la flota norteamericana en el Pacífico durante la II Guerra Mundial. Nimitz le sugirió que produjese un film sobre el marino escocés John Paul Jones (1747-1792) –un viejo proyecto estancado de la Warner Bros–, quien combatió en la Revolución americana y suele ser considerado como el fundador de la Armada de los Estados Unidos. Para poner en pie el proyecto, Bronston necesitaba capital y este procedió de las divisas congeladas en Europa de la compañía líder en explosivos, plásticos y película virgen Dupont de Nemours. Sus fundadores habían sido, como el propio Bronston, cosmopolitas apátridas. El origen del negocio se remontaba al empresario francés Pierre Samuel du Pont de Nemours (1739-1817), amigo de Thomas Jefferson, quien le ayudó a instalarse en los Estados Unidos en 1799, tras ser perseguido por la Revolución Francesa. Su hijo, Éleuthère Irénée, fundó en 1802 una fábrica de explosivos que acabaría siendo una de las mayores empresas multinacionales: E. I. du Pont de Nemours and Company, proveedo-

ra del ejército norteamericano además de pionera en el campo de las fibras sintéticas.

Bronston necesitaba a un ejecutivo eficaz y con contactos internacionales en suelo español para poner en pie su empresa, y lo encontró en el uruguayo Jaime Prades, quien venía actuando como activo puente comercial entre el productor gallego Cesáreo González (Suevia Films) y los mercados americanos. No le costó mucho lograr la bendición del proyecto por parte del almirante Luis Carrero Blanco, ministro de la Presidencia desde 1951, es decir, mano derecha del general Franco, y quien, como marino, admiraba a su colega el almirante Nimitz, promotor del proyecto. Con gusto facilitaría figurantes gratuitos de las fuerzas armadas para llevar a cabo la empresa.

Así nació *El capitán Jones* (*John Paul Jones*, 1959), dirigido por John Farrow en nuestros pagos, como coproducción entre Bronston y Suevia Films/Cesáreo González. Su protagonista fue el actor norteamericano Robert Stack, aunque en el reparto figuraron nombres españoles: Marisa Paván, Susana Canales, Félix de Pomés y José Nieto. Pero los barcos utilizados fueron construidos en astilleros italianos, señal de que la confianza en la alianza empresarial no era todavía completa. Por vez primera, el Salón del Trono del Palacio Real se abrió para un rodaje, para alojar a Bette Davis en el papel de la emperatriz Catalina de Rusia.

La acogida comercial a este film fue discreta, tanto en España como en otros mercados. Sin embargo, había supuesto un primer paso hacia la meta final de Bronston: la creación de un estudio de Hollywood deslocalizado, en el soleado y barato sur de Europa, aprovechando las ventajas económicas y logísticas del nuevo territorio. Bronston tenía las ideas claras y estaban ya implícitas en este primer ensayo: su filón sería el cine histórico, con predilección por los *biopics* épicos (reyes, generales, profetas), fuertemente escorados hacia el gigantismo espectacular, hacia lo que los americanos denominan *bigger than life*, una tendencia que había aflorado históricamente en el cine mudo italiano (*La presa di Roma*, 1905; *Cabiria*, 1914) y que influyó en *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916) de D. W. Griffith y en el cine bíblico e histórico de Cecil B. DeMille, que en cierto modo constituiría su referente en la era del cine en color, como iremos viendo.

El siguiente proyecto de Bronston se convertiría en el mayor éxito comercial de su carrera y en su film más recordado: *El Cid* (1961), que también fue un eco en Technicolor de un viejo film de DeMille, *Las Cruzadas* (*The Crusades*, 1935). Este personaje épico, héroe en la mitología de la Reconquista, había tentado ya a otros cineastas, pero nunca había saltado a la pantalla. En 1924 se anunció que Benito Perojo lo llevaría al cine, en régimen de coproducción con Francia, basándose en un guión de Jacinto Benavente. En 1928 el chileno Vicente Huidobro escribió una biografía del guerrero, incitado por el deseo de Douglas Fairbanks de encarnarlo en la pantalla. Y en 1955 Vicente Escrivá escribió un guión sobre el personaje para que lo dirigiera Rafael Gil. Pero ninguno de estos proyectos prosperó.

El guión de *El Cid* fue redactado por un equipo de escritores encabezado por Philip Yordan (1914-2003). Yordan sería una pieza capital en el organigrama de Bronston. En los años cuarenta había hecho algunas contribuciones interesantes al cine negro americano y colaboró con directores de la talla de William Dieterle, Joseph Mankiewicz, William Wyler y Nicholas Ray (en su famoso *Johnny Guitar*). Yordan organizó un verdadero taller con guionistas anónimos –algunos fugitivos de la persecución maccarthysta–, fábrica de ideas y de textos, sobre la que a veces ha recaído la culpa del fracaso final de la empresa de Bronston, por la heterogeneidad de sus fuentes, sus correcciones precipitadas por las circunstancias, sus proverbiales desacuerdos con los directores o las estrellas y sus arreglos de última hora. De todos modos, el equipo anónimo de Yordan fue una columna vertebral esencial en la magna fábrica de espectáculos de Bronston.

Para dirigir *El Cid* Bronston eligió a Anthony Mann, un excelente director de *westerns*, pero que en aquellos momentos era un *outsider* de Hollywood, recién despedido como estaba de la dirección de *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), película que culminaría –también a disgusto– Stanley Kubrick. Mann se había casado con la actriz española Sara Montiel, pero también su matrimonio naufragó. De modo que Bronston lo rescató en sus "horas bajas". Como protagonistas recurrió a la cantera del *star-system* internacional, con Charlton Heston –actor que hablaba español– en el papel protagonista y Sophia Loren en el de Jimena. En el equipo técnico se lucieron varios profesionales españoles

de primera fila, como ocurrió en la escenografía (Gil Parrondo, Francisco Prosper y Enrique Alarcón). Mientras que la fotografía corrió a cargo del veterano Manuel Berenguer, quien junto al americano Franz Planer pusieron a punto el "Polyfocus system", un objetivo que permitía una gran nitidez en la profundidad de campo. Y el ejército español suministró la figuración gratuita. Esta contribución de valiosos técnicos españoles a los proyectos de Bronston abrió en algunas revistas cinematográficas notable polémica, en la que se lamentaba que su talento fuese secuestrado durante meses por un productor extranjero –a veces en tareas secundarias–, con lo que dejaban de aportar su necesaria y valiosa contribución profesional al cine español autóctono.

Un tema hondamente español en manos extranjeras podía levantar suspicacias políticas y culturales. Por eso Bronston hizo que nuestro prestigioso erudito Ramón Menéndez Pidal se fotografiase con Charlton Heston y acudiese a las ceremonias sociales que rodearon la preparación del rodaje. Su nombre se publicitó como garante de su fiabilidad, aunque quien fue de hecho contratado como asesor fue su hijo, Gonzalo Menéndez Pidal.

El gobierno español acogió el proyecto con calor, aunque la censura oficial hizo cortar una frase de los diálogos que decía: "¿Por qué no hemos de convivir moros y cristianos en paz?" Los censores habían querido borrar de la memoria histórica a los moros que formaron parte del ejército de Franco en su "Cruzada" cristiana y a la guardia mora que durante años le escoltó en sus desplazamientos. En cualquier caso, pronto fue percibido *El Cid* –en términos de proyecto épico-estético– como un "*western* medieval", en el que los indios norteamericanos fueron reemplazados por los árabes musulmanes que invadieron la península.

El Cid enlazó con eficacia un drama privado y dos dramas públicos. El drama privado residía en que el protagonista mataba en un duelo al padre de Jimena y se casaba luego con ella, generando una relación en la que se mezclaban el amor y el odio. Mientras que los dos dramas públicos o políticos radicaban en la percepción racista y vengativa del odioso caudillo moro Ben Yusuf, en contraste con los moros pactistas y finalmente aliados con los cristianos. Parecía un eco de las campañas coloniales en Marruecos en las que intervino el joven oficial Francisco Franco. Y a esta cuestión racial y religiosa se añadían, como

problema doméstico, las luchas dinásticas entre los reinos cristianos, que conducían al exilio del Cid. El desenlace poético era fiel a la famosa leyenda del Cid Campeador, pues el héroe muerto vencía de modo fantasmal al enemigo, convertido así en un mito invencible.

El Cid constituyó el mayor éxito comercial de la carrera de Bronston y recibió del Estado la subvención económica máxima, al declarar al film de "Interés Nacional", lo que suponía el regalo de un 50% de su presupuesto. Pero no pudo evitar las críticas ideológicas entre la intelectualidad española. Para la derecha patriótica se trataba de la apropiación *hollywoodense* y banalizadora de un recio mito épico español, ahormado a las convenciones dramáticas del género *western*. Mientras que algunos jóvenes cineastas de izquierdas quisieron replicar a su pompa glorificadora con una visión desmitificadora. A tal efecto, Mario Camus, Joaquín Jordá y Francisco Regueiro escribieron el guión titulado *Jimena* –que se iniciaba el día de la primera menstruación del personaje– y que iba a dirigir Miguel Picazo. La Junta de Censura, con desasosiego, remitió el proyecto a la Real Academia de la Historia para que se pronunciase sobre la autenticidad de su contenido. Pero la Academia se inhibió y la Censura acabó prohibiendo el proyecto.

La siguiente producción de Bronston en España fue *Rey de reyes* (*King of Kings*, 1961), idéntico título y tema de la superproducción que Cecil B. DeMille había dirigido en 1927 y que había incomodado a algunos sectores por su exposición del llamado "deicidio judío". Para dirigir este drama religioso eligió Bronston a otro *outsider* de Hollywood, a Nicholas Ray, que acababa de realizar en Cinecittà *Los dientes del diablo* (*The Savage Innocents*, 1960). En el origen remoto de este proyecto se hallaba el guión de 1953 titulado *Son of Man* escrito por John Farrow, con el añadido ahora de Philip Yordan y Nicholas Ray. Para interpretar a Jesucristo se eligió al actor Jeffrey Hunter –rubio y de ojos azules, más anglosajón que palestino–, que ya había trabajado a las órdenes de Ray en *La verdadera historia de Jesse James* (*The True Story of Jesse James*, 1957). En el reparto figuró también Carmen Sevilla, en el papel de María Magdalena, refundido con el papel de la adúltera que iba a ser lapidada.

El judío Bronston había establecido buenas relaciones personales con las jerarquías vaticanas desde los años cincuenta, como ya vimos,

y se eligió como supervisor católico del proyecto al jesuita George Kilpatrick. Conocedor de la controversia teológica que había suscitado la versión de DeMille, Bronston quería tener todos los flancos políticos cubiertos. Como judío que quería complacer a los cristianos sin autoflagelarse, Bronston propuso una interpretación política del caso muy astuta. Así, la película se iniciaba con la brutal ocupación de Judea por las tropas romanas mandadas por Pompeyo, de un modo que sugería subliminalmente la bárbara ocupación nazi y antijudía de Europa. Como Pompeyo no encontraba a ningún judío cómplice de su tiranía, nombraba a un "árabe beduino", Herodes el Grande, como rey de los judíos. Barrabás era presentado como el líder político y guerrillero contra la dominación romana, quien se aliaba con Judas en un intento de instrumentalizar a Jesucristo a favor de su causa política. De modo que Poncio Pilatos se convertía en el romano pagano ocupante y deicida, pues derivaba el juicio de Cristo a Herodes Antipas, quien lo devolvía a Pilatos y este lo condenaba a muerte (como el Estado italiano aún no había nacido, ni siquiera los ocupadores romanos lo representaban). De manera que este astuto y sabio equilibrio político permitió que *Rey de reyes* satisficiera a los católicos (encabezados entonces por el tolerante papa Juan XXIII), a los protestantes y a los judíos, víctimas de una ocupación extranjera: el fantasma del "deicidio judío" había sido conjurado.

La Metro-Goldwyn-Mayer se hizo cargo de la distribución internacional del film y, lamentablemente, modificó parte de su montaje, de modo que el famoso Sermón de la Montaña, que Ray había rodado en un laborioso y virtuoso plano-secuencia con seis mil figurantes, fue fragmentado de modo inmisericorde.

Perseverando en su apuesta por el cine histórico de masas y de gran espectáculo, el siguiente proyecto de Bronston fue *55 días en Pekín* (*Fifty Five Days at Peking*, 1962), que evocó la temible revolución de los bóxers en China y que dio lugar a la expresión "peligro amarillo" (*Yellow Peril*), evocado en novelas tan populares como la saga del malvado Fu Manchú, iniciada por Sax Rohmer en 1913. La rebelión de los bóxers en China constituyó una violenta reacción nacionalista y antioccidental, que se inició en 1898 con el asalto y asesinatos en centros misioneros cristianos, agravada por las disensiones políticas en el

seno de la familia imperial china. Culminó en el verano de 1900 con el ataque a embajadas occidentales, que en agosto fueron liberadas por una fuerza expedicionaria multinacional.

Nicholas Ray fue de nuevo requerido para dirigir este proyecto, cuyo reparto encabezaron Charlton Heston en el papel de comandante norteamericano y Ava Gardner en el papel de condesa rusa, quienes vivían un idilio, acaso un eco subliminal de la efímera etapa de distensión de la guerra fría soviético-americana que se vivía en aquellos momentos. En realidad, el proyecto se emprendió porque Charlton Heston rechazó actuar en *La caída del Imperio Romano*, cuando sus decorados estaban ya muy avanzados, y Bronston le ofreció ese film como alternativa viable. Este desencuentro fue el primer síntoma de que el ambicioso proyecto de Bronston estaba entrando en una etapa de peligrosas turbulencias.

Se alzaron los imponentes decorados pekineses al aire libre en Las Matas, a las afueras de Madrid, que incluían una reproducción de la Ciudad Prohibida. El reparto que nutrió a este Pekín de pacotilla fue decididamente apátrida: Alfredo Mayo encarnó al embajador español, José Nieto al de Italia, Félix Defauce al de Holanda, Fernando Sancho al de Bélgica y Carlos Casaravilla, convenientemente maquillado, al japonés.

Los hados estaban en contra del extravagante proyecto y el 11 de septiembre de 1962, en pleno rodaje, Nicholas Ray sufrió un ataque al corazón y fue sustituido por el británico Guy Green, por imposición de Charlton Heston, mientras Andrew Marton dirigía la segunda unidad. El film resultante, irregular y con una trama llena de altibajos, ofrecía unas nítidas connotaciones racistas y colonialistas, tal vez reflejo de la aversión hacia el maoísmo entonces vigente en China, que repudiaban los soviéticos casi tanto como los occidentales. El film costó 10 millones de dólares y su carrera fue un fracaso, lo que empezó a inquietar seriamente a los jerarcas de la Dupont de Nemours.

Pero Bronston, en una fuga hacia adelante, decidió acelerar la magnitud de sus proyectos. Compró los madrileños Estudios Chamartín y los rebautizó Estudios Bronston, al tiempo que en mayo de 1963 creaba la productora Samuel Bronston España S. A., que coexistió con la matriz americana Samuel Bronston Productions Inc. Retomó el pro-

yecto anterior, *La caída del Imperio Romano* (*The Fall of the Roman Empire*, 1964) –un eco lejano de *El signo de la cruz* (*The Sign of the Cross*, 1932) de Cecil B. DeMille–, cuyo guión se basaba en el famoso estudio, en seis volúmenes, *Historia del declive y caída del Imperio Romano*, magna obra del erudito británico del siglo xviii Edward Gibbon. En un resumen muy esquemático, Gibbon atribuyó aquel desmoronamiento político, básicamente, a tres factores: a la penetración cristiana en el interior, a la presión de las tropas llamadas "bárbaras" en el norte y a la peste. Bronston requirió a Anthony Mann, artífice de su producción más exitosa, para que se hiciera cargo de un mal guión, con demasiadas historias colaterales, y en un momento en que el popular género sobre la Antigüedad grecolatina llamado *peplum* había iniciado su decadencia en el mercado, tras unos años de gloria. El reparto estuvo formado por Sophia Loren, Stephen Boyd, Alec Guiness (en el papel del emperador Marco Aurelio) y James Mason. La censura española penalizó el proyecto al declararlo "apto para mayores de 18 años", lo que motivó un recurso por parte de Bronston. Pero su megalómana película, que había costado 28 millones de dólares, fue castigada con un fracaso comercial, que constituyó una pertinente metáfora de la caída del Imperio Bronston.

El último estertor de su empresa fue *El fabuloso mundo del circo* (*Circus World*, 1963-1964). Bronston quería que dirigiera la película el veterano Frank Capra, a quien había conocido en Los Ángeles en su etapa en la Columbia Pictures, pero John Wayne, protagonista del film, rechazó su nombre e impuso a Henry Hathaway, un eficaz director de películas de acción y aventuras en algunas de las cuales el actor había intervenido. También este proyecto constituía un eco de otro film de DeMille, *El mayor espectáculo del mundo* (*The Greatest Show on Earth*, 1952), realizado en el ocaso de su carrera. Su reparto lo completaron Claudia Cardinale y Rita Hayworth, en el inicio de su declive estelar. Los malos augurios se iniciaron cuando un incendio fortuito destruyó casi todos los decorados, anticipando involuntariamente el incendio con el que debía concluir el film. Se estrenó en 1964 en sistema Cinerama, pero cosechó tal fracaso comercial que clausuró la carrera de Bronston. Quedaron como proyectos anunciados y no cumplidos *The Nightrunners of Bengal*, un film sobre la rebelión de los

cipayos en la India que debería dirigir Richard Fleischer; *Paris 1900*, que se iba a asignar a Vittorio De Sica; *Suez*, sobre la gesta ingenieril de Ferdinand de Lesseps en la construcción del famoso canal; y *La Revolución Francesa*, tal vez un guiño al fundador de la saga familiar de los Du Pont de Nemours.

Y queda por examinar las complicidades de Samuel Bronston con el régimen de Franco, algunas de las cuales ya han sido insinuadas. Su colaborador Jaime Prades firmó (aunque su director efectivo fue Luis María Delgado) la exaltación política de *El Valle de la Paz* (1962), un documental grandilocuente sobre el Valle de los Caídos que solo se exhibió ante Franco y en las embajadas españolas en el extranjero. Pero el documental *Boda en Atenas* (1962), que cubrió el enlace matrimonial entre Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia disgustó a Franco, cuya suspicacia tal vez fue espoleada porque dio excesivo protagonismo a su pareja sucesoria en vida del dictador. Más grato resultó *Sinfonía española* (1963), documental de 102 minutos para conmemorar los "XXV Años de Paz" y que recibió del Ministerio de Información y Turismo los beneficios económicos inherentes a su declaración de "Interés Especial". En octubre de 1963 el ministro Fraga Iribarne condecoró a Bronston con la Orden de Isabel la Católica. Todavía produjo en 1964 en Estados Unidos la evocación misionera *El camino real* (*Fray Junípero Serra*). Pero su gran proyecto, que se alargó hasta inicios de la década de los años setenta, fue *Isabel de España/Isabel la Católica*, hagiografía de la reina que precisamente expulsó a los judíos de España y acerca de cuya eventual beatificación se especulaba desde hacía algún tiempo. El tratamiento literario del asunto fue encomendado a Gonzalo Menéndez Pidal, José María Pemán y Joaquín Calvo Sotelo, lo que garantizaba su ortodoxia política a los ojos del régimen. Para dirigirlo se especuló con el nombre del británico Ronald Neame y su protagonista sería su compatriota Glenda Jackson. Pero pese a los apoyos oficiales el proyecto no pudo prosperar en los años turbulentos del tardofranquismo, cuando ya se adivinaba un desenlace de la dictadura.

Bronston fue siempre percibido por el *establishment* de Hollywood como un *outsider* que hacía la guerra por su cuenta, al amparo de un régimen dictatorial. No es que Hollywood fuese rehén de una especial sensibilidad política, pero le disgustaba su oportunismo tanto como

su megalomanía y nunca fue percibido verdaderamente en Hollywood como "uno de los nuestros". Por otra parte, los Estudios Bronston, paralizados desde 1965, fueron adquiridos por Televisión Española y reconvertidos en Estudios Buñuel, un nombre de nítidas connotaciones antifranquistas. Samuel Bronston, eco cinematográfico del mítico judío errante que aspiró a crear un floreciente "Hollywood español", murió el 12 de enero de 1994 y sus cenizas reposan hoy en España.

Representaciones norteamericanas en el cine español

María Pilar Rodríguez

El presente artículo explora algunas representaciones de la sociedad norteamericana en tres películas del cine español*: ¡Bienvenido Míster Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), *La línea del cielo* (Fernando Colomo, 1983) y *Cosas que nunca te dije* (Isabel Coixet, 1996), lo que indefectiblemente traslada la mirada hacia el propio reflejo de la caracterización de las identidades españolas en estas mismas obras. Se han seleccionado estas tres obras, al igual que se podían haber elegido otras, ya que por medio de ellas no solo se atisban las transformaciones experimentadas en el concepto de "lo americano" a través de las décadas, sino que se desvelan los cambios profundos que ha experimentado la nación española. Las películas nos hablan de la noción imaginada de la nación americana desde el terreno español, pero a su vez nos dejan ver cómo progresa el conocimiento de la lengua, del modo de vida y de la ética norteamericana en sus habitantes. Recientemente Antonio Muñoz Molina escribía:

> Cuando en España se habla de "los americanos" –nadie en el mundo real dice "los estadounidenses", por más que se empeñen los libros de estilo–, la imagen mental que se invoca es la de un hombre vagamente anglosajón o germánico con sobrepeso y tal vez con musculatura excesiva, con un aspecto aséptico de salud y tal vez de forzado optimismo, probablemente religioso, y por lo tanto reaccionario, aficionado a agitar la bandera y a llevarse la mano al corazón en cuanto suena su himno nacional. Si el que imagina al americano se considera a sí mismo muy de izquierdas lo llamará yanqui, incluso gringo, en algunos casos extremos de vehemencia antiimperialista; y si el imaginador es de derechas lo verá como un modelo de todas aquellas virtudes que luctuosamente faltan en España: el amor a la familia, la iniciativa individual, el patriotismo, la fe cristiana sin complejos, el rechazo orgulloso a la intromisión del Estado en las libertades personales (34).

El cine español, al igual que otras manifestaciones culturales, ha manifestado en diversa medida lo que Arjun Appadurai ha caracterizado como "yearning for American style" (174), es decir, esa fascinación perdurable que los productos norteamericanos suscitan en el resto del mundo a lo largo del tiempo. La noción de los *tiempos líquidos* y de la transformación de una comunidad sólida en unas sociedades transnacionales líquidas a partir de la teoría expuesta por Zygmunt Bauman recorre este ensayo.

La representación de Estados Unidos en *¡Bienvenido Míster Marshall!*, de García Berlanga, ha sido suficientemente analizada. Como ha indicado recientemente Kepa Sojo (2009), el director valenciano se convierte en un cronista del momento histórico, ya que la película se rueda en 1952, un año después del inicio de las negociaciones entre España y Estados Unidos, y se estrena el 4 de abril de 1953, poco antes de la firma, el 26 de septiembre del mismo año, entre Estados Unidos y España, de los Acuerdos Bilaterales o Pacto de Madrid. Berlanga, respecto a la intención de la película en relación a los norteamericanos, comentaba lo siguiente: "Entonces la película era muy justa en la crítica al Plan Marshall. En España veíamos a los americanos como unos imperialistas que pasaban de largo; yo no soy un pitiyanqui, como algunos amigos míos, pero tampoco soy un antiameri-

cano feroz. En muchas de mis pasiones íntimas tengo un gran respeto por los americanos" (Sojo 2013: 8)

La película se estrenó en el Cine Callao de Madrid, el 4 de abril de 1953 y constituyó el primer éxito comercial y artístico de la filmografía de Berlanga,[1] y se presentó en el Festival de Cannes el 23 de abril de 1953, donde igualmente obtuvo un gran éxito, cosechando el premio internacional a la película de humor del jurado, una mención especial para el guión y una mención especial de la Fipresci. Interesa aquí resaltar los incidentes que se produjeron, ya que uno de los miembros del jurado internacional, el actor Edward G. Robinson, intentó prohibir su exhibición por considerarla injuriosa para los norteamericanos y, al no conseguirlo, elevó una protesta diplomática. Otro incidente fue el producido por los billetes de dólar que, con las caras de Pepe Isbert y Lolita Sevilla, se repartieron en Cannes como lanzamiento publicitario. Finalmente, el plano final de la banderita norteamericana arrastrada por el suelo tuvo que ser suprimido de la proyección. Tras su recorrido por otros países europeos se estrenó en mayo de 1957 en el Dupont Theater de Washington DC, donde las críticas fueron excelentes. Kepa Sojo recoge el primer párrafo de la crítica del *Evening Star*, firmada por Harry Mac Arthur, que decía lo siguiente:

> Si usted lleva mucho tiempo esperando algo tangible en pago por nuestra ayuda a Europa, su espera ha terminado: los españoles han respondido con una comedia maravillosa […] Se ríe un poquito de nosotros, americanos, y otro poco de las gentes de una aldea española; y en ambos casos nos ven y se ven a sí mismos con gracia y talento. Si en España quedan más películas como ésta pueden mandárnoslas ahora mismo (2009: 98).

Es curiosa la forma en la que el crítico interpreta el cobro de la ayuda otorgada por los americanos en forma del placer obtenido por la contemplación de la película.

---

1 Toda la información referente a los estrenos y críticas se cita a partir de Kepa Sojo (2009: 91-103).

La representación de los norteamericanos en *¡Bienvenido Míster Marshall!* ha sido ya suficientemente analizada y por ello resumiré muy brevemente, en primer lugar, qué significa tal presencia. La película comienza con una voz en *off* que presenta a los pobladores de Villar del Río; a la llegada de la famosa cantante andaluza Carmen Vargas (Lolita Sevilla) y de su representante Manolo (el incombustible Manolo Morán) sucederá la del propio delegado del Gobierno, quien anunciará al alcalde (Pepe Isbert) la inminente visita de los "americanos del norte", quienes, si obtienen el recibimiento que merecen, recompensarán con holgura a Villar del Río. Las alusiones a los americanos son continuas dentro de la película y entran todas dentro del engaño o gran ilusión a que se somete a sus habitantes. La primera vez que se cita a los estadounidenses en el texto fílmico tiene lugar cuando el delegado comenta que los americanos son:

> Los representantes de un gran pueblo que no vacilan en ayudar a sus hermanos de más escasa fortuna. Nuestros amigos, señor alcalde, son los americanos del norte, más concretamente los delegados en España del Programa de Recuperación Europea, "European Recovery Program", o más sencillamente Plan Marshall. Recíbalos usted como ellos se merecen. Son generosos y cuando vengan traerán ferrocarriles como para parar un tren.

El mensaje del delegado, ante la penuria y escasez en que se encuentra España, es esperanzador y muestra a los visitantes como los Magos de Oriente. El alcalde decide seguir la original idea de Manolo, que no es otra que la de transformar al pueblo entero de Villar de Río y a sus habitantes al completo en un simulacro perfecto de pueblo andaluz. La lógica implacable de Manolo, en el famosísimo discurso desde el balcón, adquiere la siguiente argumentación:

> Yo que he estado en América, amigos míos, y que conozco aquellas mentalidades, nobles pero infantiles, yo os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. Ah, pero entendedme bien; no es que no amen como se merecen a estos pueblos castellanos de ejemplar raigambre. Es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestras gitanas y sobre todo del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás y buscan en nosotros el folklore.

De este modo se lleva a cabo la farsa –definida por la voz en *off* del narrador como "disfraz y tramoya"– que consiste en poner en práctica *la españolada*, en clara transposición de los propios esfuerzos del Régimen por potenciar la vertiente más costumbrista, conservadora y retrógrada de las tradiciones españolas. Los habitantes aprenden los principios básicos de las artes del toreo y del baile de sevillanas, se escuchan los rasgueos de guitarras y se entonan las canciones que han de forzosamente emocionar a los norteamericanos. A partir de este momento, la información que se da sobre los americanos en la película es obra de la maestra, que elogia a los que han de llegar con las siguientes palabras:

> Referente a la economía, interesa saber que los Estados Unidos son los mayores productores de hierro y acero con 200 millones de toneladas anuales, los mayores productores de petróleo con 300 millones de toneladas anuales, los mayores productores de algodón con 4 millones de toneladas anuales, los mayores productores de plomo con 800.000 toneladas anuales, los mayores productores de cerdos con 500.000 cabezas anuales, los mayores productores de...

Los mensajes gubernamentales, comenzados por el delegado y continuados por la maestra, siguen adelante con los datos expuestos en el NO-DO, que pretende utilizar el cine como medio de propaganda política.[2]

Las escenas finales de la película muestran a los americanos pasando de largo en sus coches, sin siquiera detenerse un minuto y, por supuesto, sin conceder ninguno de los regalos que los habitantes del

---

2 En el noticiario se aportan nuevos datos sobre los americanos, y en esta ocasión se informa sobre el ansiado Plan Marshall en los siguientes términos: "Más cosas, para más pueblos, más pronto. Dijo también que no sólo el plan de ayuda a Europa no cesaría sino que iría en aumento. Así, en los últimos tres meses se han recibido en Francia 5.000 tractores, 10.000 *jeeps*, 100.000 toneladas de trigo manitoba del Canadá y hasta no menos de 80 locomotoras [...] El programa de buena voluntad hacia Europa continúa, por lo tanto. Y después de la entrega simbólica al alcalde de Nápoles del cargamento número quinientos, los envíos de primeras materias primas al pueblo italiano se reanudan con ritmo creciente".

pueblo habían ido detallando, uno por uno. La audiencia ya está preparada para recibir este final amargo;[3] desde el comienzo se le van dando numerosas pistas que apuntan a este desenlace. Sin detenerme ahora en ellas, ni tampoco en la secuencia de los sueños de cuatro de los personajes –todos ellos estrechamente ligados a la representación de los Estados Unidos en el cine y en la percepción política, religiosa y cultural que se tiene de ellos en España–, me interesa sin embargo partir de la noción expuesta por Román Gubern en torno al final de la película para explorar la idea de comunidad en esta y en las otras dos películas que se analizarán a continuación. En esos planos finales, mientras la lluvia catártica borra las ilusiones pasadas y arrastra la banderita norteamericana con ella, los vecinos de Villar del Río deciden sufragar entre todos –cada uno aportando lo que puede de sus escasas pertenencias– los gastos ocasionados por la mascarada desplegada. Gubern apunta al tema de la solidaridad en la desgracia y percibe dos temas esenciales en las dos obras escritas por Berlanga y Bardem (*Esa pareja feliz* y la que nos ocupa ahora): "Renuncia: la solución está en nosotros mismos y no hay que esperar ayudas del exterior y Autenticidad: Hemos de asumir nuestra propia realidad e identidad" (35); ambos dentro del ideal regeneracionista con origen en los textos de escritores y ensayistas de la Generación del 98. Quisiera añadir que lo que se percibe en estas escenas finales más abiertamente, pero de forma clara a lo largo de toda la película, es que los habitantes del pequeño pueblo forman una red comunitaria sólida, interconectada, que res-

3 Como ha señalado Kepa Sojo en varias ocasiones, el discurso del cine español de los siguientes años respecto a los estadounidenses no es tan crítico y agrio como el de la película de Berlanga. En varios films del momento, como *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) o *El puente de la paz* (1957), ambas obras de Rafael J. Salvia, se aprovecha el éxito de la comedia rural de manera oportunista, construyéndose microcosmos agrarios similares que intentan repetir el taquillazo de *Bienvenido*, y presentan anécdotas argumentales en las que aparecen los americanos utilizando excusas como la búsqueda de petróleo y uranio en el subsuelo español y la participación de los estadounidenses en estas misiones económicas. En ellas "los americanos son tratados y vistos con simpatía, ya que España, desde la firma de los acuerdos, es el nuevo socio subsidiario del gigante capitalista" (2013: 2).

ponde a la noción ofrecida por Zygmunt Bauman como anterior a los tiempos líquidos en los que vivimos ahora:

> La palabra *comunidad* como modo de referirse a la totalidad de la población que habita en el territorio soberano del Estado, suena cada vez más vacía de contenido. Entrelazados antes en una red de seguridad que requería una amplia y continua inversión de tiempo y de esfuerzo, los vínculos humanos, a los que merecía la pena sacrificar los intereses individuales inmediatos [...] devienen cada vez más frágiles y se aceptan como provisionales (2007: 9).

En la película, los vecinos viven sólidamente entrelazados mediante vínculos sociales comunales fuertes e inamovibles. Desde el inicio del film el narrador va presentando a cada uno de los personajes como miembros imprescindibles de la comunidad: cada uno tiene su papel, su profesión y su función en el entramado social. Si, como apunta Bauman, los tiempos líquidos promueven el desplazamiento y la constante transformación, en Villar del Río los vecinos están sólidamente emplazados en un suelo del que solamente en raras ocasiones salen y tan solo para ir a algún pueblo vecino. A partir de ahí, el anuncio de la llegada del delegado general propicia una serie de planos cortos encadenados que formalmente reproducen la cadena humana que forman los vecinos para ir transmitiendo el anuncio. El repique de las campanas anuncia finalmente la llegada de forma colectiva y los niños cantan al unísono puestos en pie: "La cosecha ha sido mala, la cosecha ha sido mala". Hay un sentido de unión y de solidaridad que se mantiene en todo momento y las imágenes de los rebaños refuerzan ese sentimiento gregario de los habitantes. La figura discordante es la del hidalgo, precisamente en el discurso en que Manolo subraya desde el balcón la necesidad del esfuerzo colectivo: "Este es el momento de unir nuestros esfuerzos", irrumpe el hidalgo articulando la verdad que nadie quiere oír: "Y vosotros todos unos mamarrachos, unas máscaras, unos peleles, que os disfrazáis para halagar a unos extranjeros mendigando un regalo". El plano picado desde el balcón agudiza el sentido grupal del pueblo al completo reunido en la plaza; entre ese grupo compacto se abre paso el hidalgo, cuya figura se individualiza y se dis-

tingue. No por ello deja este de formar parte del colectivo, al que trata de prevenir de la inconveniencia de sus acciones.

En *¡Bienvenido Míster Marshall!* los norteamericanos nunca se dejan ver; su presencia de reduce al paso veloz de unos automóviles, pero ni siquiera se atisban los rostros de quienes los ocupan. A lo largo de la película reciben numerosos calificativos, pero por más intentos que se hacen de transmitir a la población algunos datos y nociones esenciales acerca de los que han de llegar, siguen siendo unos desconocidos, como certeramente revela la pregunta del cura: "¿Sabe alguien quién son esos americanos?". No, no lo sabe nadie, ni siquiera saben cómo hablan y por eso en el sueño del alcalde se oyen unos sonidos que imitan el modo en que los habitantes *oyen* el idioma, y frente a los intentos del delegado general y de Manolo de presentarlos como amigos generosos, el inconsciente colectivo revela, por medio de los sueños de los personajes, el temor que realmente sienten ante su inminente llegada. Como señala Josetxo Beriain: "Una sociedad no está constituida tan solo por la masa de los individuos que la componen, por el territorio que ocupan, por las cosas que utilizan, por los actos que realizan, sino, ante todo, por la idea que tiene de sí misma, en definitiva por su autopercepción, por su autorrepresentación" (1996: 15). Frente a esa identidad colectiva, el extranjero, como apunta Georg Simmel, resulta de la distancia existente entre nuestra posición y la de los otros. Siguiendo a Simmel, podemos afirmar que el extranjero rompe la oposición entre el amigo y el enemigo, ya que no es ni una cosa ni otra y pudiera ser ambas (1981: 716). De ahí nace la ansiedad que provocan los norteamericanos para los sólidos habitantes de Villar del Río y que se traduce en el terror que sus sueños traslucen. Al final, todos vuelven a recobrar ese espíritu colectivo que les salva de la ruina y cada uno, incluido el hidalgo, realiza su propia aportación para cubrir los inútiles gastos. Francisco Perales ha esbozado una teoría similar en cuanto a la participación colectiva del grupo; sin embargo, atribuye esta actitud a la incapacidad de actuar de modo individual, algo difícil de probar a partir de la caracterización plana y colectiva de los personajes: "La incapacidad que tienen los protagonistas de enfrentarse individualmente a la adversidad convierte en imprescindible la participación del grupo para desafiar al infortunio. Se trata de unos seres que no saben

actuar en solitario y necesitan agruparse para resolver una fatalidad" (1997: 184). Paradójicamente, y dentro de ese espíritu regeneracionista que apuntaba Gubern, la ausencia del rostro de los americanos y su fugaz paso por el pueblo hace que sus habitantes recuperen ese entrelazado sentimiento colectivo frente a la farsa anterior y ello probablemente va a constituir su mejor arma para la recuperación económica y moral. La voz del narrador en estos últimos planos subraya la falsedad del intento con estas palabras: "Ahora solo queda quitar toda esta tramoya de en medio, las flores falsas, los trajes falsos, las falsas paredes y los falsos sombreros de cartón de unos falsos andaluces". La identidad colectiva se recompone y con su fuerza proporciona atisbos de esperanza.

En la década de los ochenta el panorama se ha modificado sustancialmente, y como muestra voy a centrarme brevemente en la película de Fernando Colomo *La línea del cielo* (*Skyline*, 1983). La película narra los días que Gustavo, un prestigioso fotógrafo español, pasa en Nueva York con el propósito de mejorar su perfil internacional, aprender inglés y lograr un puesto en una revista como *Life* o *Newsweek.* Si bien la película transcurre en su totalidad en la ciudad de Nueva York e incluye numerosos personajes norteamericanos que se comunican en inglés, el tono y el carácter de la misma es eminentemente español. Los primeros planos abren la película con la llegada del protagonista a las calles de la gran urbe, pero la banda sonora, en la que resuena con fuerza la voz flamenca de Manzanita, sitúa a la audiencia en un contexto familiar, por el idioma y los tonos y acordes utilizados. Gustavo va a ser en todo momento (como tantos españoles desplazados a los Estados Unidos en las décadas de los setenta y a comienzos de los ochenta) un personaje desplazado, desubicado, perdido, confundido y constantemente frustrado ante sus infructuosos y desesperados intentos de buscar un lugar en la Gran Manzana.

Los tiempos líquidos en su primera fase han llegado para los españoles en la década de los ochenta. Las primeras palabras de Gustavo –en voz en *off*– lo emplazan en una dislocación espacial de carácter temporal, cuyas características le resultan extrañas: "En aquella ciudad mucha gente suele alquilar sus casas cuando se ausenta por una temporada […] A su propietaria no la había visto nunca; la había conse-

guido por medio de unos amigos". La nota que encuentra a su llegada escrita por Elizabeth, la inquilina del *loft*, le indica sus obligaciones durante la estancia; Gustavo va traduciendo cuanto lee y así sucederá a lo largo de la película: ni en su propia mente ni en la de la audiencia se supone la capacidad lingüística necesaria para funcionar adecuadamente en ese entorno de habla inglesa. El conocimiento que la mayoría de la población española tiene de los Estados Unidos sigue siendo todavía mediático y no de primera mano (al contrario de lo que posiblemente ocurre hoy en día). Permítanme mencionar otro ejemplo de la película, igualmente estrenada en los ochenta, *Volver a empezar*, de José Luis Garci (1982). Cuando el protagonista vuelve a Gijón tras muchos años de residencia en Estados Unidos, el propietario del hotel le pregunta acerca de su lugar de residencia y este responde: San Francisco. "Hermosa ciudad, San Francisco", responde el propietario, y añade: "Junior Square, el Barrio Chino, Fisherman Wards, el famoso muelle". Ante tal despliegue de conocimiento pregunta el protagonista: "¿Conoce San Francisco?", y contesta su interlocutor: "No, personalmente no, pero como la he visto muchas veces en el cine y en la televisión, y aunque esté mal decirlo, uno siente una cierta preocupación por la lectura, uno ha leído cosas de aquí y de allá, Alcatraz".

Volviendo a *La línea del cielo*, Gustavo es un español privilegiado, ya que su fama y su prestigio como fotógrafo le permiten explorar de primera mano la ciudad de Nueva York. Como tantos otros, busca oportunidades, novedad y estímulo. Apunta Bauman:

> Cuanto más grande y heterogénea es una ciudad, más atractivos puede tener y ofrecer. La concentración masiva de desconocidos es un repelente y, al mismo tiempo, un poderoso imán que atrae a la ciudad a nuevas legiones de hombres y mujeres cansados de la monotonía de la vida rural o provinciana, hartos de su rutina cotidiana, y desesperados ante la falta de oportunidades. La variedad es una promesa de oportunidades, múltiples y diferentes oportunidades, oportunidades para todos los gustos y aptitudes (2007: 127).

En estos mismos términos se expresa Gustavo en su primer encuentro de negocios con el que se convertirá en su agente: a la pregun-

ta de por qué quiere trabajar en Nueva York, responde: "Hombre, yo es que he perdido ya un poco la ilusión. En España he llegado a un cierto techo profesional. Pienso que estando aquí instalado es más fácil que haya un reconocimiento internacional de mi trabajo". Desde el primer momento y hasta el mismo desenlace, Gustavo precisa el apoyo de lo que Bauman denomina la "comunidad de semejantes"; su primera llamada y su primera visita tras su llegada a la ciudad será a su amigo Jaime, psicoanalista ya instalado y con residencia en Nueva York desde hace años. Dice Bauman: "El atractivo de una 'comunidad de semejantes' es el de una póliza de seguros contra los múltiples peligros que comporta la vida cotidiana en un mundo multilingüe" (2007: 125). Gustavo oscila entre la necesidad de mantener los sólidos vínculos que sus colegas españoles le prestan –de hecho, y a pesar de sus deseos de enamorarse de una mujer norteamericana en su afán de mejorar su capacidad lingüística terminará por enamorarse de una chica catalana que vive en Nueva York– y su deseo de fluidez, de desenvolverse con mayor facilidad en las prácticas líquidas de la gran urbe. En este empeño todo son obstáculos para el protagonista: su incapacidad de entender el inglés y de expresarse con una mínima soltura le colocan continuamente en situaciones embarazosas y su discurso traduce continuamente su sentido de desorientación. "Estoy un poco desorientado, porque no conozco a casi nadie", o como confiesa a su amigo Jaime: "Lo que me preocupa más es que no sé si me lograré adaptar una vez instalado aquí en Nueva York, porque la gente aquí es un poco…". Su falta de adecuación se muestra de modo significativo en su propio trabajo: todos los profesionales a quienes muestra sus fotos coinciden en que son buenas, pero representan el tipo de trabajo que se hacía diez o quince años atrás.

Gustavo no sabe ni puede –aunque lo desea– adquirir la flexibilidad necesaria para desenvolverse en este entorno líquido. Como señala Bauman: "Olvidar por completo y con rapidez la información obsoleta y las costumbres añejas puede ser más importante para el éxito futuro que memorizar jugadas pasadas y construir estrategias basadas en un aprendizaje previo" (2007: 10). El protagonista, sin embargo, es incapaz de liberarse de esas costumbres añejas: se aferra a su idioma y constantemente menciona su excelente reputación como fotógrafo en

España; se opone radicalmente al modo de actuación eficaz en el nuevo entorno, caracterizado por "la presteza para cambiar de tácticas y estilos en un santiamén, para abandonar compromisos y lealtades sin arrepentimiento y para ir en pos de las oportunidades según la disponibilidad del momento, en vez de seguir las propias referencias consolidadas" (2007: 11).

El final de la película traslada adecuadamente la dislocación no solo espacial o psicológica, sino incluso temporal del protagonista. A pesar de que sus amigos le han repetido en numerosas ocasiones que el triunfo en Nueva York es cuestión de tiempo, de empeño y de suerte, Gustavo decide súbitamente regresar a Madrid. En los planos finales, mientras sale hacia el aeropuerto, escucha el sonido del teléfono, pero decide ignorarlo. Esa llamada de su agente, en forma de mensaje, anuncia que por fin ha logrado el trabajo en la revista *Life* que tanto ansiaba. Este final no representa tan solo una mera casualidad en la que la mala suerte juega una mala pasada al fotógrafo; creo más bien que representa adecuadamente la falta de adecuación del español a la gran urbe y su incapacidad para adaptarse de modo fluido y eficaz a sus nuevas formas.

Finalmente, con Isabel Coixet y *Cosas que nunca te dije* (1996), la modernidad líquida adquiere su fase final, prácticamente coincidente con nuestra experiencia actual.

La directora, afirma Núria Triana, "is an example of a filmmaker for whom fluency in the English language, cultural capital, professional experience and contacts in the United States/Canada have opened new possibilities" (2006: 56). Coixet ha mantenido una relación ambigua y hasta conflictiva con la nacionalidad española y/o catalana; en su web escribe la directora acerca de las acusaciones que recibe por no ceñirse en su cine al catalanismo que se espera de ella:

> Me acaba de parar un señor por la calle. Para empezar, me recrimina que no haga películas en catalán y sin dejarme tiempo a ninguna explicación, me espeta que él es un patriota, un auténtico patriota que nunca ha puesto los pies más allá de Lérida […] En mi lógica particular, yo me siento contenta de haber nacido donde he nacido, Barcelona […], pero dado lo completamente aleatorio del hecho, me parece que carece de sentido sentirse orgulloso de ello. Stendhal da una

> de las más bellas definiciones de patria, al menos una de las pocas con las que sí me identifico: "La verdadera patria es aquella en que encuentro más personas que se me parecen". En esa "verdadera patria" que a lo mejor no existe, no hay banderas, se hablan todas las lenguas y nadie se cree mejor o peor por haber nacido un cachito más acá o más allá. Y desde luego, nadie se aferra a la idea de patria para machacar al prójimo.

La propia Coixet ha declarado varias veces que no le gusta rodar en Barcelona, y ha señalado que su trayectoria evita cualquier compromiso estable con una identidad nacional concreta que pueda sobreponerse a las necesidades de sus historias (Triana 2006: 54). Sus historias se emplazan en Norteamérica principalmente y transgreden nociones y categorías establecidas en torno a cuestiones sobre nacionalidad, idioma, género y estilo. Esto causa alguna confusión en ciertas críticas que se hacen de sus películas, como la siguiente, de Iñaki Ortiz: "No sé si es cine español o no lo es, si es americano o si es catalán. Es cine de Isabel Coixet", y a menudo se caracteriza el cine de Coixet como europeo, a pesar de que sus películas están rodadas en Estados Unidos: "El cine de Coixet se acerca a un cine europeo, más intimista, más independiente que la fábrica de sueños hollywoodiense y su *American Way of Life*" (Maurer 2007: 262).

Coixet se decanta por el modelo norteamericano del cine independiente[4] (o *indie*) y se opone de este modo a un cine nacional que mantiene unas supuestas constantes a través del tiempo (representado por películas como *Torrente*, por ejemplo). Coixet desde el comienzo supo que quería hacer una película *indie* al estilo norteamericano y escribió el guión de la película en inglés y situó la acción en Estados Unidos: "Creo que desde que escribí el guión supe que pasaba allí: aquí no tienen mucho sentido ciertas cosas que ocurren en la película" (citado en Triana 2006: 59).

---

4 Coixet cita entre sus influencias a figuras del cine de autor internacional contemporáneo como Wong Kar-wai, Aki Kaurismäki, Atom Egoyan o la francesa Agnès Varda, pero también a figuras *indies* como Hal Hartley, Jim Jarmusch, Gus van Sant o John Cassavetes.

La película cuenta la historia de Ann (Lili Taylor), que se ha trasladado a Oregón para estar cerca de su novio, Bob, y trabaja en una tienda de artículos de fotografía. Bob la llama por teléfono para romper con ella y Ann decide grabarse en unas cintas de vídeo para confesarle el amor que siente por él. Quien contempla esas cintas en primer lugar es Paul, su vecino, a quien la protagonista encomienda el envío de las mismas. Por su parte, el otro protagonista, Don (Andrew McCarthy) es un solitario vendedor de inmuebles que trabaja por las noches contestando un teléfono de ayuda para gente con problemas. La historia transcurre en Oregón, pero, como apunta Núria Triana: "The location […] is left so indeterminate that we could call it *anyplace North America*" (2006: 59); en realidad, esa indeterminación acerca del lugar donde transcurre la acción es típica del cine *indie*, como también lo es la falta de anclaje en el pasado de los personajes, de los que nada sabemos sobre su pasado, su familia o su origen. De este modo, Coixet no fija la idea de la patria en un lugar determinado, sino como ella misma explicaba, en los seres que pueblan sus obras y en los que trata de reflejar los conflictos que provoca el amor.

Bauman afirma que podemos hablar de enfermedades y aflicciones específicas de la modernidad líquida, y dentro de ellas, la principal es la depresión: "La depresión es una condición mental angustiosa e incapacitadora, […] que atormenta a la nueva generación nacida en el mundo moderno, líquido y feliz, mientras que no parecía afectar a sus inmediatos predecesores, al menos no en la misma medida" (2005: 21-22). Todos los personajes de *Cosas que nunca te dije* están deprimidos. Ann está deprimida porque su novio la ha dejado; tras la ruptura telefónica se bebe un bote de quitaesmalte de uñas y acaba en el hospital. La depresión que siente Don le lleva a escuchar y tratar de resolver los problemas ajenos para huir de los propios, y se pregunta: "¿Alguien que es incapaz de ayudarse a sí mismo puede ayudar a los demás?". Diane está deprimida porque ha cambiado su sexo pero su novio la ha abandonado, y le pregunta a Don: "¿A cuántas personas conoces que se hayan cortado la polla por amor?". El caso más interesante tal vez sea el de Steve, que presenta un episodio de *depresión autoinducida*; fingió estar deprimido para participar en un experimento médico y cobrar dinero por ello, pero acabó estándolo de veras, en grado mayor

que cualquiera de los otros. La reflexión de Ann en torno a este mal propio de los tiempos líquidos es la siguiente: "Cuando somos felices no nos damos cuenta; eso también es injusto. Deberíamos vivir la felicidad intensamente y tendríamos que poderla guardar para que en los momentos en que nos haga falta pudiéramos coger un poco".

La otra característica que marca la vida de los personajes es la soledad, que resulta de un estilo de vida en el que se impone lo transitorio; volviendo a Bauman:

> Si la vida premoderna era una escenificación cotidiana de la infinita duración de todo excepto de la vida mortal, la líquida vida moderna es una escenificación cotidiana de la transitoriedad universal […]. Nada es realmente necesario, nada es irreemplazable […] Ningún compromiso dura lo suficiente como para alcanzar un punto sin retorno. Todas las cosas, nacidas o fabricadas, humanas o no, son hasta nuevo aviso y prescindibles (2005: 126).

Cuando Don rompe con Ann por teléfono, ésta le responde: "Ahora tengo un pequeño problema, ¿sabes? Estoy en esta puta ciudad y vine aquí para estar contigo; acepté este estúpido trabajo por ti y tú te vas a Praga y me haces esto". La protagonista se resiente de esa inversión basada en el compromiso que no ha tenido el rendimiento que esperaba. Apunta Bauman: "Si los vínculos actuales parecen disolverse en cualquier momento, parece estúpido invertir nuestro tiempo y nuestros recursos en reforzarlos y dedicar un esfuerzo suplementario a preservarlos del deterioro" (2005: 166). Sin embargo, lo que todos temen es el abandono que les hace sentirse indefensos y desgraciados; una clara representación de esa soledad se muestra en los planos en los que los coches esperan a que se levante la barrera del paso del tren mientras se oyen las voces en *off* de los pensamientos de cada uno de sus conductores, solos en sus coches y, se supone, también en sus vidas. Otra característica de la modernidad líquida presente en la película es la dependencia que sentimos en nuestros tiempos hacia los objetos; varios personajes acuden a la tienda de Ann a comprar cámaras de las que ellos mismos afirman que no tienen ninguna necesidad; Coixet trata con humor esa dependencia y la lleva al extremo en esce-

nas en las que se hace patente el consumismo extremo como forma de consuelo o de aplacamiento de la soledad y de la tristeza. En suma, Coixet, como otros directores españoles contemporáneos, plasma la sociedad norteamericana desde su óptica particular pero con un profundo conocimiento de la misma.

Una de las características mencionadas que importa subrayar a modo de conclusión es la referente al conocimiento del idioma por parte de los personajes en estas tres películas, que en diversa manera, responden al denominado *polyglot cinema*, según la reciente acuñación de Verena Berger y Miya Komori. Para estas autoras una de las características más significativas del *cine políglota* es la presencia de diálogos bi o plurilingües (2010: 8). Esa presencia de dos o más lenguas en la pantalla, como indican las autoras, generalmente aumenta la necesidad de buscar soluciones complejas para hacer las películas accesibles al público. En la primera película analizada la lengua inglesa es absolutamente desconocida, y tal ignorancia se plasma de modo irónico en unos sonidos que muestran tan solo la impresión acústica que el inglés provoca en los habitantes del pueblo; ello va unido a una noción abstracta de la nación americana, condicionada por la imagen que el gobierno franquista imponía en aquel momento. En *La línea del cielo* el progreso es claro y si ya en la década de los ochenta algunos españoles se atrevían a viajar a Nueva York tratando de ampliar sus expectativas laborales, el escaso conocimiento de la lengua inglesa y la insuficiente comprensión de la ética norteamericana, de sus modos de vida, de actuación y de comportamiento, impiden que el protagonista alcance un éxito que tiene al alcance de su mano. Por fin, las últimas décadas nos acercan a un grupo reducido de cineastas y actores españoles que dominan tanto el idioma como la compleja interacción de actitudes, creencias y expectativas que componen la base de la identidad del pueblo americano.

Sirva este somero ensayo como ejemplo indicativo de las modulaciones y transiciones experimentadas por la cinematografía española en sus representaciones de la nación americana. Se percibe en la cinematografía española que se acerca a la realidad de ese país un trasfondo de fascinación permanente que de igual modo se presta a ser analizado en términos espaciales. Esa fascinación, en un primer momento,

y desde la parodia, se aproxima al temor ante lo desconocido y lejano. Se transforma después en frustración o impotencia en un espacio accesible en términos físicos, en el que el personaje puede instalarse pero con el que resulta imposible establecer un vínculo real más allá del conocimiento superficial. Por fin, en los directores de las últimas generaciones, esa fascinación por la nación americana adquiere los tintes propios de la inmersión espacial, cultural y social. En este camino se adivina una similar progresión en la recepción; la audiencia española de modo paralelo va adquiriendo una mayor competencia lingüística y cultural y va experimentando las mismas transiciones apuntadas en el descubrimiento y reconocimiento del país americano.

Bibliografía

Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Bauman, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias.* Barcelona: Paidós, 2005.

—*Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre.* Barcelona: Tusquets, 2007.

Berger, Verena y Miya Komori (eds.). *Polyglot Cinema:* Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain. Berlin: Lit Verlag, 2010.

Beriain, Josetxo. "La construcción de la identidad colectiva en las sociedades modernas", en Beriain, Josetxo y Patxi Lancero (eds.). *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1996.

Coixet, Isabel. "Eso de la patria", en <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/isabelcoixet/wassabi13.htm>, 2005 (19 de agosto de 2011).

Gubern, Román. "La presencia de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga", en Pérez Perucha, Julio (ed.). *Berlanga 2*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981, 32-35.

Maurer, Isabel. "Isabel Coixet y su vida sin mí", en Pohl, Burkhard y Jörg Türschmann (eds.). *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio.* Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2007, 249-268.

Muñoz Molina, Antonio. "Desde este lado, desde el otro lado", en *El País Semanal*, nº 1814, domingo 3 de julio, 2011, 34-36.

Ortiz, Iñaki. "Una autora muy especial", en <http://www.precriticas.com/criticas/una-autora-muy-especial/>, 2005 (17 de agosto de 2013).

Perales, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997.

Simmel, Georg. *Sociología, vol. 2.* Madrid: Alianza, 1981.

Sojo, Kepa. ¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a *Bienvenido Míster Marshall*. Madrid: Notorius Ediciones, 2009.

—(2011). "La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los cincuenta tras el pacto de Madrid", en *Bilduma Ars* 1, 39-54.

—"La presencia estadounidense en *Bienvenido Míster Marshall* (1952) y en otras películas españolas de los cincuenta", en X Congreso de Historia Contemporánea *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación. Mesa 8. La difusión del modelo americano en España durante el franquismo.* Santander, septiembre 2010, <http://www.unican.es/NR/rdonlyres/0000e1a3/djlsibenmsprgcltccezpxsxqriebiau/KepaSojoLapresenciaestadounidenseenBienvenidoMisterMarshallyotraspel%C3%ADculas españolas.pdf> (19 de febrero de 2013).

Triana, Núria. "Anyplace North America: On the Transnational Road with Isabel Coixet", en *Studies in Hispanic Cinemas* 3:1, 2006, 47-64.

La evolución de los géneros de televisión americanos en España

Helena Medina

A lo largo de este artículo, en que repaso brevemente la evolución de los géneros de televisión americanos en España centrándome en cinco de ellos (*soap opera*, ciencia ficción, telerrealidad, *TV movies* y *sitcom*), me referiré muchas veces, indistintamente, a España y a Europa. Indistintamente porque, en materia televisiva, España –a pesar de sus particularidades– ha seguido el ritmo del resto de la Europa continental: al igual que sus vecinos inició sus emisiones de forma oficial en la década de los cincuenta del siglo xx, cuando ya formaba parte de la EBU, y, como en el resto de países europeos, lo hizo en forma de monopolio estatal: una sola televisión propiedad del Estado financiada con dinero público apoyado, en el caso de España y de otros muchos países, con publicidad.

La producción de televisión en España durante los años sesenta y setenta mantuvo un nivel de calidad más que aceptable, muy en la línea de los demás países de Europa. Dejando de lado los contenidos de

los géneros informativos (noticiarios, reportajes, ciertos documentales), si nos centramos en los géneros de ficción y en los de entretenimiento, poco se diferenciaba España de sus vecinos. Hubo, eso sí, alguna utilización de la ficción para sembrar valores y un modelo de sociedad asociado al franquismo (el más célebre ejemplo fue la serie *Crónicas de un pueblo*, 1971-1974), pero en eso no difería de otras televisiones, que –aun contando con gobiernos democráticos– también utilizaban el nuevo medio para proyectar un mensaje de identidad nacional elaborado desde las esferas del poder, como veremos más adelante.

Junto a esa producción nacional, de nuevo tal y como sucedía en el resto de la Europa continental, se programaron infinidad de series norteamericanas que aliviaban la carencia de presupuesto disponible para la producción propia. Es necesario remarcar que hablamos de la Europa continental, ya que el Reino Unido es caso aparte: inició su andadura televisiva mucho antes (oficialmente, en 1936 comenzaron las emisiones de BBC, interrumpidas solo durante la II Guerra Mundial) con unos recursos que lo distanciaron del continente.

Con la excepción de algunos subgéneros que trataremos más adelante, todos los géneros de televisión nacen en los Estados Unidos, la mayoría de ellos procedentes de la radio. La evolución que sufren en los países europeos una vez aterrizan en nuestro continente viene dada por las particularidades de estos en materia de legislación, economía y, en menor medida (aunque sea arriesgado afirmarlo así), idiosincrasia cultural, aunque esta se refleje en leyes que afectan a esa evolución.

Es la materia legal que afecta al estatus de la televisión la que inicialmente fuerza a los géneros americanos a transformarse en Europa: ante la aparición de la televisión como previsible fenómeno de masas, el gobierno de los Estados Unidos y los gobiernos europeos tomaron posturas completamente antagónicas.

El gobierno estadounidense dejó la producción y el funcionamiento de la televisión en manos privadas, formándose cuatro *networks*: NBC, CBS, ABC y la desaparecida DuMont, que muchos años después se refundiría en la actual FOX. Las producciones televisivas eran un bien de consumo, y su financiación venía dada por la publicidad, inicialmente en forma de patrocinio; luego, ya con la inserción de

anuncios. Por lo tanto, las *networks* competían entre ellas para llevarse la mayor audiencia y de esa forma atraer más anunciantes, dispuestos a pagar más por promocionar su producto cuanto mayores fueran las cifras de potenciales compradores. Eso determinó una programación que atendía a los gustos de la mayoría; y a medida que los aparatos de televisión resultaban más asequibles y las clases más populares accedían a ellos, los géneros iban adoptando formas y temáticas más populistas, más sensacionalistas en el caso de los productos informativos; más abocadas al escapismo en el caso de la ficción y los géneros de entretenimiento.

Los gobiernos europeos tomaron el camino contrario: lejos de considerar la televisión como un bien de consumo, la consideraron un servicio público. La convirtieron en un servicio del Estado, financiado con impuestos (en muchos países completados con publicidad), como podían serlo la educación o la sanidad públicas. Era el Estado el que la poseía y el que la dirigía (muchas veces a través de los Parlamentos), y no había cabida para la competencia, ya que no se permitía la existencia de canales privados. La televisión en Europa era, como hemos dicho, un monopolio del Estado.

El panorama en uno y otro continente no podía ser más distinto. El británico Raymond Williams, padre del estudio académico de la televisión, describió la impresión que le causó la televisión americana en su primer viaje a los Estados Unidos. Acuñó el término *TV flow* para describir la experiencia de ver la televisión en un mundo que nada tenía que ver con el suyo. Los *commercial breaks* (pausas de publicidad) determinaban la estructura de la narrativa interna de los programas, incluida la ficción, y los programas individuales eran solo parte de un continuo *show* que los engranaba unos con otros, y cuya interpretación por parte de la audiencia estaba determinada por lo que venía antes y lo que llegaría detrás. Los métodos de programación que se vienen empleando en Europa tras la liberalización que supuso el fin del monopolio, a fines del siglo xx, orientados a captar audiencia y a crear nichos, se emplearon en los Estados Unidos desde el primer momento.

En Europa, sin competencia, la lucha por la audiencia era algo desconocido, y por lo tanto la programación no respondía tanto a las prefe-

rencias de la audiencia como a los intereses (en el buen sentido de la palabra en la mayoría de los casos) de los gobernantes y los partidos políticos que componían los Parlamentos. Si atendemos a los documentos de la primera televisión europea, BBC, encontramos entre sus objetivos los de reforzar y contribuir a crear la "identidad nacional", reforzar las normas de convivencia y el modelo de comunidad, "educar" (qué peligrosa palabra) al pueblo, etc. Un poco al modo del despotismo ilustrado: todo para el pueblo, pero sin él.

Esa naturaleza estatal, y de monopolio, determinó la evolución de géneros que habían nacido en Estados Unidos con una vocación comercial. El más significativo es el género de las *soap operas* (serial de sobremesa), que no deben confundirse con las *prime time soaps* ni con la telenovela latinoamericana, que es a su vez el resultado de la evolución de las *soaps* en el continente iberoamericano.

Las *soap operas*, como su nombre indica, son un género nacido de la necesidad de los fabricantes de detergentes de captar clientas entre la audiencia. Nace primero la necesidad comercial; después, el género –en la radio–, que pronto pasa al nuevo medio televisivo. Con un *target* obviamente femenino y una temática doméstica –que en los Estados Unidos pronto va alejándose de ello para ser más escapista–, al cruzar el océano Atlántico y aterrizar en Europa, concretamente en el Reino Unido, el género se encuentra en un contexto televisivo donde no hay publicidad y donde su objetivo comercial no tiene razón de ser.

La televisión europea tiene entonces que buscar un nuevo sentido a ese género y recurre para ello a uno de sus ideales: reforzar la identidad nacional por medio de la creación de un modelo de comunidad, conservando el *target* (amas de casa) que son, en este caso, no las que compran el detergente, sino las que educan a los hijos en los valores que el Estado inculca a través de la educación y otros medios.

El género americano de la *soap opera* se transforma entonces en el género europeo de la *community soap*: un serial de sobremesa o de tarde que narra la cotidianeidad de pequeñas comunidades; que se centra en los problemas diarios de pagar facturas a fin de mes, en los sinsabores de la vida cotidiana. Las *community soaps* están llenos de madres que ven a sus hijos crecer y abandonar el hogar, de ancianos a los que no les llega la pensión, de amores (porque el amor y el sexo son también parte de la

realidad) carentes de *glamour*. Lejos de la *soap opera* americana, que en su afán escapista contrata actores y actrices estéticamente atrayentes que rezuman artificiosa sensualidad, que viven situaciones extremas muy lejanas a las de cualquier ama de casa normal y que suelen tener un nivel de vida alto, la *soap* europea tiende a un realismo que se traduce en actores y actrices de aspecto normal, siempre de clase obrera; un realismo reforzado por el uso estrictamente diegético de música o cualquier otro efecto de posproducción. Se trata de una proyección del realismo que proviene de las corrientes literarias del siglo XIX, y quizá no por casualidad, ya que, al fin y al cabo, la serialidad no es invención americana: la novela europea del XIX se escribía en forma de serial, con entregas en la prensa, con el único fin de captar público y conseguir que se siguieran comprando periódicos. Es lo que hoy, en televisión, llamamos fidelizar una audiencia, de acuerdo al análisis de Jennifer Poole Hayward.

La diferencia esencial entre las *soaps* de uno y otro continente se refleja claramente en sus títulos: frente a los americanos, que sugieren una trascendencia que supera lo cotidiano (*Days of Our Lives*, *As the World Turns*), los títulos de las *soaps* europeas se limitan a un topónimo o a un gentilicio que indican un lugar concreto, accesible, doméstico y familiar: *Coronation Street*, *The Eastenders*, *Lindenstrasse*, *El cor de la ciutat*, *Ventdelplà*.

Coronation Street sigue en antena, y con gran éxito de audiencia, más de cincuenta años después de la emisión de su primer episodio en 1960; *The Eastenders* y *Lindenstrasse* siguen vivos desde 1985. *El cor de la ciutat* (2000-2009) y *Ventdelplà* (2005-2010) son dos ejemplos producidos en España, donde la *community soap*, en su definición original, ha sido recogida únicamente en los canales públicos autonómicos, como es el caso de la Televisión de Cataluña. TVC produce un tipo de *community soap* cuya representación de la sociedad catalana está al servicio de la "construcción de nación" que persiguen los partidos nacionalistas en el poder.[1] La mera exclusión de la lengua castellana en esa representación,

1 Véase Enric Castelló: "La construcción nacional en las series de ficción: visión sobre una década de producción de Televisió de Catalunya", en *Quaderns del CAC*, nº 23-24, 205-216.

considerando que esta es la lengua vernácula de más del 50% de los catalanes, es la primera pincelada de ese retrato ideal (y no olvidemos que "ideal" es sinónimo de "irreal con ansias de convertirse en real") que la televisión pública catalana elabora sobre la sociedad que desea forjar. Los problemas cotidianos de esa comunidad catalano-parlante persiguen la identificación de la audiencia con un microcosmos autosuficiente que en ningún momento se inscribe en el marco del Estado español. El extremo realismo, apoyado por la diégesis absoluta en el tratamiento (en consonancia con la transformación del género en Europa) contribuye a esa identificación como retrato de una realidad y no de un ideal. Es, llevado al extremo, el objetivo que Europa se marcó cuando tuvo que adaptar el género americano a sus pantallas.

Pero volvamos al repaso histórico que nos ocupa: la preferencia de las audiencias europeas por las fórmulas de la televisión americana se hizo patente cuando, en 1955, el gobierno británico autorizó la emisión del primer canal de televisión privada: ITV. Fue una medida cosmética ante la presión de las *networks* y del propio gobierno norteamericano, que en plena Guerra Fría veía como sospechoso y peligroso cualquier atisbo de monopolio. ITV, como canal privado, se financiaría con los ingresos de la publicidad, y –dadas las limitaciones que el gobierno impuso– estaba condenado a morir de inanición. Con los escasos beneficios derivados de esa política restrictiva, resultaba imposible plantearse la producción propia, con lo cual ITV se vio obligada a recurrir a las importaciones americanas. En una táctica de inversión (que luego resultó a largo plazo, pues no se permitió ningún otro canal privado en toda Europa hasta finales de los años ochenta o principios de los noventa), los americanos proporcionaron sus programas a un coste bajísimo que permitió la supervivencia de ITV, y que además comportó una sorpresa para los dirigentes de BBC y el gobierno en general: la audiencia inglesa prefería las series americanas a lo que ellos ofrecían. La sorpresa fue, desde luego, desagradable, ya que desde las altas posiciones institucionales se había demonizado –en una corriente de opinión liderada por la Escuela de Frankfurt– la televisión americana, tachándola de frívola y superficial, propia de un pueblo sin historia ni cultura; un verdadero peligro para el intelecto individual y el destino de cualquier nación en general.

Cuando ITV tuvo suficientes beneficios como para intentar la producción propia, no había vuelta atrás, y nació así el primer subgénero de televisión europeo: los *midatlantic shows* (Jankovic y Lyons 2003) que imitaban en su producción, guión, temática y dirección a las series estadounidenses para satisfacer los gustos que la audiencia europea no había podido expresar hasta entonces. Los *midatlantic shows* se extendieron por toda Europa y algunos de ellos cruzaron el Atlántico suponiendo las primeras exportaciones europeas a Estados Unidos en materia de televisión. De ellos cabe destacar *The Avengers* (1961-1969), que empleó por primera vez un recurso narrativo que influiría decisivamente en la ficción tanto americana como europea, incluyendo la española: la URST (*unresolved sexual tension*).

Estamos en los años sesenta. Los países de la Europa continental ya tienen cada uno su televisión (por supuesto en monopolio estatal), y mientras BBC sigue su línea ajena al gusto de la audiencia y sin incluir publicidad, muchos, entre ellos España, han decidido completar su financiación a base de anuncios. Esas televisiones estatales, al contrario que BBC, no tienen reparo en emitir series y programas americanos, que rellenan las parrillas en tiempos en que la producción propia –aunque la hay, y tiene como hemos dicho un buen nivel– resulta muy cara.

Dos generaciones de europeos crecen con la iconografía, las formas de producción y las convenciones de los géneros de televisión americanos. Como elemento unificador de la cultura es indudable su aportación. Forma parte de una americanización más amplia, que afecta a todos los ámbitos de la vida, y que explica por qué, a partir de ese momento, serán las series que utilicen recursos americanos las que crucen fronteras dentro de la propia Europa: *Un paso adelante* (2002-2005), una versión libre de la estadounidense *Fame* (1982-1987) es un ejemplo reciente; la coproducción anglo-italiana *Space 1999* (1975-1977), uno correspondiente a los tiempos del monopolio. Esta última serie nos da pie para hablar del segundo género que trato en este artículo: la ciencia ficción, un género que, al igual que los seriales, tiene sus raíces en la literatura europea del siglo XIX, pero que es explotado televisivamente por los americanos.

La producción de series de ciencia ficción en los Estados Unidos estuvo ligada a la Guerra Fría y a la carrera espacial que representaba de

forma muy visual y atractiva el enfrentamiento entre las dos potencias. Ante la amenaza persistente que planeaba sobre las cabezas de los ciudadanos, que vivían con la sensación de que en cualquier momento podía saltar por los aires el planeta entero, la ciencia ficción se erigió en aceptable metáfora del estado del mundo: los terrícolas (americanos) se lanzaban al espacio –muchas veces tras una explosión que había acabado con la vida en la tierra– para recomponer la humanidad en otro lugar. En el camino se encontraban con la amenaza de los extraterrestres (metafórica representación de los soviéticos) que eran, indudablemente, los "malos". Aunque Europa, por proximidad, por historia y por cultura, desarrolló ante la situación sentimientos más sutiles, las pantallas de televisión se llenaron de series de ciencia ficción americanas que tenían un éxito indiscutible, hasta el punto de producirse la mencionada *Space 1999*, un *midatlantic show* de gran éxito en toda Europa y también en los Estados Unidos (prueba de ello es que aún hoy los americanos que lo recuerdan creen que era una producción estadounidense).

Space 1999 seguía todas las convenciones de género y de temática de las producciones americanas en que se inspiraba, incluyendo un coprotagonista de raza negra en una Europa en que esto tenía menor sentido, y eligiendo como protagonista a un actor americano, Martin Landau. La participación de Italia en *Space 1999* fue posible debido a que se trataba de una coproducción, ya que los países de la Europa continental no podían, solos, asumir el gasto que suponía una producción de ese género.

Únicamente el Reino Unido produjo ciencia ficción propia e idiosincrásica, añadiendo a la fórmula la ironía europea que ha hecho de *Red Dwarf* o *Doctor Who* series de culto. A través de esas series inglesas llega a España la influencia de las fuentes americanas originales para desembocar en una producción que el director Álex de la Iglesia realizó para TVE: *Plutón BRBnero* (2008-2009).

Plutón BRBnero repasa todos los tópicos del viejo género americano en clave de hispánico esperpento, con un lenguaje visual que respeta el original deformándolo con elementos estéticos propios del cine de Almodóvar y del propio Álex de la Iglesia, y que presenta un lenguaje verbal que resulta ser la antítesis de los asépticos y convencionales diálogos del género inicial americano.

Tras los atentados del 11-S en 2001, el mundo volvió a bipolarizarse de forma semejante a la Guerra Fría, pero ahora el "enemigo", la amenaza, ya no era la Unión Soviética (algo tangible, fácilmente localizable en el mapa), sino algo más vago e indescriptible (¿el islam? ¿Al Qaeda?): la televisión americana se hizo eco de nuevo de ese estado de ansiedad, pero ya la representación gráfica y audiovisual no se basa en la carrera espacial ni en la lucha contra un enemigo destructible como fueron los extraterrestres. La nueva ciencia ficción habla de espíritus, superpoderes, amenazas fantasmagóricas que reúnen en un mismo producto géneros como la novela gótica, la propia ciencia ficción, el cómic y el melodrama. Series como *Charmed*, *Medium*, *Ghost Whisperer*, *Smallville* o *Buffy the Vampire Slayer* han influido en las españolas *El Internado* (2007-2010), *¿Hay alguien ahí?* (2009-10) o *El Barco* (en antena desde 2011).

La influencia de la televisión americana en la televisión europea se acrecentó con la liberalización de fines de los ochenta y principios de los años noventa del siglo xx, que supuso el fin del monopolio. La irrupción de la televisión privada, cuyos ingresos dependen de la publicidad, trae a Europa y a España, los métodos de producción americanos, los sistemas de medición de audiencias propios de la competencia entre canales, y –sobre todo– la idea de la televisión como producto de consumo y no como elemento de transmisión de valores o de entretenimiento "educativo".

A nivel formal, el ritmo de la televisión se acelera: la audiencia ya no tiene la paciencia que necesariamente tenía cuando no podía cambiar de canal, y se convierte en una audiencia adulta, ya no tutelada por el Estado, que ejerce su derecho a elegir lo que más le convenga o apetezca en un momento dado. La televisión pública no desaparece, ni mucho menos, pero su papel es cuestionado: ¿cuál es su razón de ser ahora que ya recibimos (sin coste para nuestros bolsillos de contribuyentes) canales que en general responden más a nuestros gustos? En un principio, y dado que la publicidad la financiaba en alto porcentaje, la televisión pública española compite con las privadas en su lucha por la audiencia, hasta el punto de no distinguirse de ellas en cuanto a programación. Después de que el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero eliminara la publicidad en los canales estatales de ámbito na-

cional (no en los autonómicos), la televisión pública española busca un nuevo camino mientras se convierte en un agujero de pérdidas. Esto es harina de otro costal, pero resulta imperativo mencionar el tema en un artículo de estas características.

Con la liberalización entran en España nuevos géneros americanos nacidos en los años ochenta, como los *talk shows* o la *reality TV*. La telerrealidad americana (cuyo origen se remonta a *Candid Camera* en 1948), se constituye en género en la década de los ochenta como una forma de documentalismo sensacionalista y cercano (*Cops*, *Rescue 911*), una fórmula que no triunfa en España, ni siquiera cuando se versiona algún formato estadounidense (la telerrealidad no tiene sentido enlatada y doblada; de hecho, la razón de su éxito radica en su facilidad para la necesaria adaptación al medio local). Lo que sí triunfa en España es la telerrealidad tal como evoluciona al aterrizar en el continente europeo, en concreto en Holanda, que la inicia con el programa *Nummer 28* en 1991.

Europa conserva las principales características y convenciones del género original: protagonistas anónimos, no profesionales de la actuación; cámara no-obstrusiva (es decir, cámara prácticamente invisible cuya presencia olvidan los sujetos filmados); diálogo real no-guionizado. Pero no conserva la característica principal que da sentido al género original: situaciones reales cotidianas, normalmente en el cumplimiento de un trabajo. Europa (Holanda) toma todas las convenciones del género excepto esta, que sustituye por una situación creada artificiosamente, dando lugar a un subgénero europeo que a su vez es exportado a los Estados Unidos, convirtiéndose en la segunda influencia de la televisión europea en la americana después de los *midatlantic shows*. En España triunfan los formatos extranjeros, cuyo exponente más importante es el holandés *Big Brother*, pero se crean algunos propios: el de *Operación Triunfo* (formato que coexistió en Europa con el inglés *Pop Idol*) llegó a viajar a Estados Unidos comprado por CBS para competir con el *American Idol* de FOX, a su vez adquirido a los ingleses.

En cuanto a la ficción, a partir del momento en que se lleva a cabo la liberalización, la presencia de las series americanas en España y en Europa en general está más relacionada con la economía que con la le-

gislación, aunque debemos decir que esta última interviene también: desde hace unos años la Unión Europea ejerce una política proteccionista de la industria televisiva europea exigiendo a todas las televisiones, tanto públicas como privadas, que al menos el 50% de la ficción que emiten sea de producción europea (y cada país de la Unión suele optar por producciones nacionales).

Eso ha desplazado del *prime time* a las series americanas, en favor de series locales, por una razón obvia: ante la obligación de invertir, se impone la necesidad de recuperar esa inversión. En cierta forma, se ha privado a las audiencias europeas de disfrutar de las series de gran calidad que en los últimos años se han producido en los Estados Unidos: *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Mad Men* y otras muchas se han visto relegadas en España a horario nocturno o de madrugada. Otro asunto es valorar la aceptación que esas series, producidas y emitidas en canales de pago, cuyos usuarios son de clase media-alta y nivel universitario, habría tenido entre la audiencia de los canales generalistas españoles. Quienes las siguen en nuestro país lo hacen a través de canales de pago internet o DVD, en un acto más parecido al consumo de cine que a la experiencia comunitaria y galvanizadora de la televisión.

Dentro de los límites impuestos por la mencionada ley del 50%, la proporción de series americanas en nuestras parrillas depende de la situación económica de cada país en cada momento dado: en los momentos en que la economía florece, las televisiones europeas destinan más dinero a la producción propia; en los momentos de menos recursos, resulta más barato importar (Jancovich y Lyons 2003).

Otra ley, también aprobada tras la liberalización aunque solo tangencialmente relacionada con ella, es la que obliga a los canales de televisión europeos, tanto públicos como privados, a invertir un porcentaje determinado de sus ganancias en la producción de cine. Esa obligación hizo a muchas cadenas plantearse la posibilidad de hacer cine que pudieran emitir ellas mismas, de forma que la forzada inversión repercutiera en beneficio propio. Empiezan a producirse entonces en España *TV movies*, un género de origen americano que pocos países de la Europa continental (Alemania la que más) habían ensayado hasta ese momento. La *TV movie*, o telefilm, es una película producida para televisión, un programa único (es decir, no seriado) que re-

sulta difícil de programar precisamente porque es único y por tanto no fideliza audiencia como hacen las series y los seriales. La *TV movie* se considera cine a efectos de esa ley, que inicialmente impuso –precisamente para evitar que las televisiones la utilizaran en beneficio propio más que de la industria cinematográfica– una duración máxima de 150 minutos. Esa duración permite a las televisiones emitir en dos partes lo que a efectos legales es una única película, consiguiendo así garantizar que la audiencia retorne al canal una semana después. Por su emisión en dos partes, técnicamente –aunque no legalmente– estos productos son miniseries, y de ellas se ha nutrido la televisión en España en los últimos años, desde que *23 F: el día más difícil del Rey* (TVE 2009) se convirtiera en la ficción más vista de la historia de la televisión en nuestro país. Del género americano, en estos casos, se ha perdido la estructura en siete actos determinada por las pausas comerciales, y la duración de 90 minutos que caracteriza al género en su concepción original. La evolución del género en este caso ha venido dada por la necesidad que las televisiones han tenido de adaptar una controvertida ley a sus propios –y legítimos– intereses.

Sin embargo, son los asuntos financieros, más que las leyes, los que, tras la liberalización, impulsan la transformación de los géneros americanos en Europa. Un ejemplo de evolución de un género por razones económicas es el de las *sitcoms*. El hecho de que los presupuestos sean mucho más bajos en Europa que en los Estados Unidos ha convertido la *sitcom* europea en un producto totalmente distinto al original. De nuevo, hablamos de la Europa continental, ya que el Reino Unido produce *sitcom* algo más fiel al modelo americano, al menos en duración, aunque con particularidades propias que generalmente la elevan a un rango de mayor calidad y profundidad que la *sitcom* tradicional.

En su origen, la *sitcom* tiene una duración de 25 minutos por episodio y un ritmo a base de *gags/punches* muy característico, pero que solo puede sostenerse durante un tiempo breve. Sigue dos esquemas: el de un protagonista excéntrico rodeado de gente normal (*I Love Lucy*), o el de un protagonista normal rodeado de gente excéntrica (*Seinfeld* o *Cheers*). Cuando el peso se reparte por igual entre dos o más protagonistas, suelen respetarse esos esquemas aunque sea de forma más sutil (*The Golden Girls*, *Friends*). La *sitcom* es serie, no serial: es decir, resuelve las

tramas de cada episodio (tiene una principal y una secundaria muy pequeña) al final del mismo para comenzar nuevas historias en el siguiente, con unos personajes que mantienen intactas sus características (es decir, no aprenden de sus errores ni evolucionan). Algunas *sitcoms* americanas, como *Friends*, tienen algo de serialidad y presentan por tanto una mínima evolución en sus personajes, impuesta en muchos casos por el hecho de que los actores envejecen a medida que avanzan las temporadas. Aunque no siempre, la *sitcom* americana suele rodarse con público, al modo teatral. Las reacciones de ese público ante los *gags/punches* sirven para una reescritura de guión que se presenta de nuevo ante otra audiencia distinta, de forma que el resultado final es un montaje de lo mejor de ambas representaciones.

¿En qué se diferencian las *sitcoms* americanas de las españolas? En primer lugar, en la duración de los episodios, que viene dada por razones presupuestarias y de dinámica de parrilla. Los presupuestos españoles no aconsejan episodios de 25 minutos, ya que la relación coste/duración no es aritméticamente proporcional. Es decir, producir dos episodios de 25 minutos cuesta mucho más del doble que producir un solo episodio de 50 minutos, o de 60 como suele ser el caso en España.

Pero esa duración mayor conlleva unas modificaciones en la estructura que se traducen en un producto que poco tiene que ver con el original, como puede corroborarse en *sitcoms* como *Aquí no hay quien viva* (2003-2006) o *La que se avecina* (2007-2011). Por una parte, la estructura de *gags/punches* no se sostiene, con lo que la *sitcom* española es más situacional que verbal, con una narrativa de largo alcance. Por otra, los esquemas de "personaje normal rodeado de excéntricos" y "personaje excéntrico rodeado de personas normales" tampoco resisten la larga duración del episodio, con lo cual la *sitcom* en España es siempre coral; es decir, presenta varios protagonistas de igual categoría y, por ende, varias tramas paralelas de importancia y extensión similar. Eso lleva a que la *sitcom* española, sin dejar de resolver las tramas principales al final de cada episodio, presente un mayor grado de serialidad (tramas que pasan de un episodio a otro). Además, la desaparición de la narrativa de *gags/punches* conlleva generalmente la desaparición de la risa enlatada, rasgo característico de la *sitcom* americana (aunque ya en Estados Unidos se experimenta sin ella). El proceso de producción con público presente

encarece la producción, con lo cual son pocas las *sitcoms* españolas (un ejemplo fue *Siete vidas*) que siguen ese modelo. El resultado final es un producto que tiene en común con su antecedente americano poco más que la comicidad y el deseo de hacer reír a la audiencia.

Los intentos en España de hacer *sitcom* a la americana han fracasado: recientemente, se han versionado dos formatos que en su día tuvieron gran éxito no solo en Estados Unidos, sino en la propia España: *The Golden Girls* y *Cheers*. Siguiendo casi al pie de la letra los guiones originales, y echando mano de actores y actrices de indiscutible categoría, desembocaron en un verdadero fiasco. Es difícil determinar las razones que llevaron a ello, pero posiblemente no erramos si decimos que la audiencia española está dispuesta a admitir, en un producto americano, cosas que no admite en un producto local. La razón parece evidente y si se me permite haré un símil que la explica con concreción: a la reina de Inglaterra le quedan bien los sombreros que en una dama española resultarían simplemente ridículos. Ese símil puede trasladarse también a otros géneros, como el policíaco: los bajos presupuestos europeos y españoles han determinado también su evolución, obligándole a prescindir del alto porcentaje de escenas de acción que presenta el género original (las escenas de acción y exteriores son particularmente costosas) para convertirlo en un producto donde los personajes y sus motivaciones tienen mayor peso, lo cual obliga a echar mano de convenciones mucho más propias de los géneros melodramáticos.

Hasta aquí este breve repaso de la historia de los géneros de televisión americanos y su evolución en Europa, y en concreto en España. Nos hemos centrado en cinco de ellos, los que más transformaciones han sufrido al cambiar de continente. Pero, sin duda, todos y cada uno de los géneros de televisión, nacidos en Estados Unidos, se han adaptado a las nuevas circunstancias en mayor o menor grado, para servir a audiencias distintas a aquella para las que fueron forjados.

En Europa, donde la televisión fue monopolio de los Estados hasta hace poco más de veinte años, fueron estos (encarnados por los gobiernos de turno) los que decidieron qué hacer con esos géneros llegados de América: cómo transformarlos, qué uso darles más allá del mero entretenimiento para dotarlos de una significación que respondiera a los intereses de los emisores (es decir, del propio Estado) con

respecto a la audiencia, que no era considerada una masa de consumidores potenciales, como sucedía en los Estados Unidos, sino una masa de ciudadanos a los que había que implicar emocionalmente en unos determinados valores y en un homogeneizado sentimiento de pertenencia a una nación. Hoy, cuando las televisiones estatales conviven con las privadas, los gobiernos europeos siguen controlando las primeras y en algún caso subvirtiendo la naturaleza original de los géneros para ajustarla a sus objetivos, pero son los factores económicos los que determinan la evolución: los reducidos presupuestos europeos obligan a modificar la duración de los episodios de las series, alterando el ritmo, repercutiendo en el elenco de personajes y sus jerarquías, y por ende –una cosa lleva a otra– influyendo en el propio guión. Además, la modestia de los presupuestos obliga a ahorrar en exteriores, escenas de acción y posproducción, haciendo que ciertos géneros presenten un mayor porcentaje de elementos melodramáticos (más baratos de producir) que el género original. Por último, las limitaciones y obligaciones impuestas por la legislación de la Unión Europea en materia de televisión y audiovisual contribuyen también a la transformación de la que me he ocupado en este trabajo.

Para finalizar, una simple reflexión: la más que probada capacidad de adaptación de los géneros de televisión americanos en contextos de recepción muy distintos entre sí, constata la habilidad de los estadounidenses para crear obras universales, a pesar de las acusaciones de etnocentrismo y falta de proyección hacia las sensibilidades del exterior que frecuentemente recaen sobre ellos. Quienes hacemos televisión en Europa deberíamos extraer más de una lección en ese sentido si queremos que nuestros formatos crucen fronteras y marquen tendencias en una industria cada vez más global.

Bibliografía (por temas)

Una diferencia histórica: América (empresa privada) versus Europa/España (monopolio estatal)

Díaz, Lorenzo. *50 años de TVE.* Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Fiske, John. *Television Culture.* London: Routledge, 2003.

IOSIFIDIS, Petros, Jeanette STEEMERS y Mark WHEELER. "The Public Sector – From Monopoly to Competition", en *European Television Industries.* London: BFI, 2005, 8-33.

LUSTED, David. "The Popular Culture Debate and Light Entertainment on Television", en Geraghty, Christine y Lusted, David (eds.), *The Television Studies Book*. London: Arnold, 1998, 175-189.

MEDINA, Helena. "An Introduction to European Television", en *Pilots. Newsletter*, núm. 1, Media. A Program of the EU, 2005, 6-8.

SMITH, Anthony (ed.). *Television: An International History.* Oxford: Oxford University Press, 1998.

LIBERALIZACIÓN

MORENO MORENO, Elsa (ed.). *Los desafíos de la televisión pública en Europa*. Pamplona: EUNSA, 2007.

PAPATHANASSOPOULOS, Stylianos. *European Television in the Digital Age.* Cambridge: Polity Press, 2002.

TELEVISION FLOW

GITTLIN, Todd. *Inside Prime Time.* London: Routledge, 1994.

NEWCOMB, Horace (ed.). *Television: The Critical View.* New York: Oxford University Press, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form.* London: Routledge, 1975.

SOAP OPERA[2]

ANG, Ien. *Watching Dallas: Television and the Melodramatic Imagination.* London: Routledge, 1985.

HAYWARD, Jennifer Poole. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera.* Lexington: University Press of Kentucky, 1997.

MCCARTHY, Anna. "Realism and Soap Opera (*Soul City*), en Creeber, Glenn (ed.), *The Television Genre Book*. London: BFI, 2008, 63-68.

2 Nota: en el texto me he referido a las *day-time soaps* –serial de sobremesa– en oposición a las *prime-time soaps*, aunque esta bibliografía alude a ambos géneros.

Mumford, Laura Stempel. *Love and Ideology in the Afternoon: Soap Opera, Women, and Television Genre.* Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Midatlantic shows

Rixon, Paul. "The Changing Face of American Television Programmes on British Screens", en Jancovich, Mark y Lyons, James (eds.), *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*. London: British Film Institute, 2003, 48-61.

Ciencia ficción

Harrison, Taylor; Sarah Projanski; Kent Ono y Elyce Rae Helforld (eds.). *Enterprise Zones: Critical Positions on 'Star Trek'*. Oxford: Westview Press, 1996.

Reality TV

Breenton, Sam. "Everyone's a Winner: As Big Brother Returns to Our Screens, the Gimmicks of Reality TV Are Being Used to Revive Public Interest in Politics. Is This the Ultimate Parody of Democracy? (the Back Half)", en *New Statesman*, Vol. 132, nº 4641, 1996. Disponible en: <http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5001951696>.

Lecturas básicas y bibliografía extensa sobre otros géneros citados

Creeber, Glen (ed.). 2001. *The Television Genre Book.* London: BFI, 2008.

Havens, Timothy. "Scheduling International Television Imports", en *Global Television Marketplace*. London: BFI, 2006, 119-138.

Moran, Albert. "The Global Television Format Trade", en Hilmes, Michelle (ed.). *The Television History Book.* London: BFI, 2003, 118-121.

Literatura

Terenci Moix, Pere Gimferrer y el cine clásico de Hollywood

Carlota Benet Cros

En 1965 Pere Gimferrer (1945) leyó un heterodoxo artículo sobre la película *Cleopatra* (1963) del director Joseph L. Mankiewicz y, fascinado por la lectura, quiso ponerse en contacto con su autor, el jovencísimo Terenci Moix (1942-2003). Gimferrer explica que, cuando obtuvo sus señas, Moix estaba en Londres pero que, cuando volvió a Barcelona, concertaron un encuentro. Fue a partir de esa primera cita cuando se embarcaron en la quijotesca empresa de redactar una historia del cine en colaboración y, a partir de este proyecto, desarrollaron su amistad. Lamentablemente, el manuscrito se perdió, pero posteriormente tanto el uno como el otro publicaron múltiples artículos e incluso libros sobre cine que los dieron a conocer como expertos en el séptimo arte.

El cine fue una de sus grandes pasiones y su influencia se nota en las obras de creación literaria que escribieron. Sobre todo, la del cine clásico americano, ya que su imaginario brillante y atractivo era el que había marcado su infancia y adolescencia. Las obras de Gimferrer dejan entrever que de niño aquellas películas que le impactaron más fue-

ron las de detectives y las del oeste, y Moix manifiesta en sus memorias que él siempre fue "más de drama, de comedia romántica, de damiselas vestidas a la antigua usanza" (1990: 82). Aun con gustos personales tan diferentes, Hollywood consiguió cautivarlos a los dos y dejó huella en sus mentes infantiles.

Pero la seducción americana no les afectó únicamente a ellos; el contraste entre un mundo de brillante tecnicolor y la oscuridad de la España de posguerra consiguió que la generación de escritores nacida justo después de la Guerra Civil quedara fascinada por ese cine. Así, Roman Gubern explica que estos jóvenes escritores forjaron

> su educación sentimental frecuentando las salas de cine, cuya pantalla comparecía como un gran ventanal abierto para escapar de la sordidez del entorno y volar con la imaginación a Samarkanda, Bagdad o Alaska. En una época de severa represión puritana, dominada por las sotanas, el paralepípedo virtual que se abría tras la pantalla ofrecía excitantes estímulos, secretas afinidades y paisajes tentadores (2009: 249).

Por su parte, Terenci Moix resume muy bien la necesidad de ese espacio de belleza y diversión pura que ofrecía el cine escapista en la Barcelona de la época, evocando a las mujeres de su barrio:

> Bien dijo la señora Luisa: "Que no me vengan con desgracias, que bastante pasé cuando la guerra" […]. Las desgracias sólo se permitían a las reinas, a las damas de abolengo, a las señoras Miniver, a las Marionas Rebull y a las vedettes del music-hall. En cuanto las desgracias ocurrían a italianos mal vestidos y con cara de hambre, eran rechazadas de inmediato porque era cierto lo que decía la señora Luisa: para pobres, los de Barcelona. Y para consuelo de pobres, los cines de barrio y el technicolor (1990: 84).

La fascinación por unos determinados mundos de celuloide se refleja de manera clara en *La muerte en Beverly Hills* (1967), de Gimferrer, y *El día que murió Marilyn* (1969), de Moix. Ambos textos tienen en común que son de finales de los años sesenta, que se cuentan entre sus primeras publicaciones y quizá que representaron una forma de reelaborar sus primeros mitos de niñez. Además, muestran ya en el tí-

tulo que su referente solo se halla en Hollywood, no en otras cinematografías, y en el cuerpo del texto juegan de forma clara con sus escenarios y personajes. Sin embargo, cualquier parecido entre sus maneras de releer aquel cine termina aquí, y cada uno tomó caminos tan dispares como dispares fueron sus personalidades literarias.

Así, en *El día que murió Marilyn*, Moix se servía de la estrella rubio platino para articular una crítica de la generación que vivió y participó de la Guerra Civil y para contraponerla a la de sus hijos. Es una temática que impactó a cierta juventud catalana de la época, porque se sintió reflejada en ella. Enric Cassany, en el prólogo a la edición catalana revisada, lo explica diciendo que la novela fue recibida

> Como una especie de manifiesto generacional, una crónica social que venía a hacer una liquidación drástica del orden burgués de la postguerra barcelonesa, y como una confesión moral que entraba sin reparos, con implacable sinceridad y con un lenguaje cruel si era necesario, en las zonas prohibidas o silenciadas de la vida personal y colectiva. *El día que murió Marilyn* contenía los elementos de experiencia y de cultura que propiciaban una complicidad con el lector (Cassany: 1998: v).

Por este motivo ha permanecido como una de las obras más emblemáticas de Moix, pero, además, debido a los elementos pop que incluye, hoy en día se la considera una de las primeras muestras de la literatura posmoderna en la península y, en definitiva, un clásico de hoy (Fernández 2000: 334). En la novela, el conflicto generacional se estructura en torno al discurso directo de cuatro personajes: Amelia y su marido Xim, por una parte, y, por otra, su hijo Bruno y el amigo de este, Jordi. A partir de sus monólogos, el lector se hace consciente de lo distintas que fueron las juventudes y las épocas que vivieron padres e hijos y de cómo evolucionaron. Amelia, la madre, pasa de chica menestrala a señora de la burguesía catalana. El marido, de chulito de barrio con atrevidas ideas políticas a burgués conformista. Y los dos chicos, de niños ricos y mimados, a jóvenes rebeldes. El trasfondo de la historia acaba dibujando un retrato, nostálgico y cruel a la vez, de la Barcelona derrotada de la época.

En este contexto el personaje de Marilyn aparece cuando Bruno y Jordi van a ver la película *Niágara* (1953), y adquiere importancia como símbolo para los dos, aunque de formas distintas. En todo caso, la reacción que tienen ante ella los dos chicos marca su transición a la edad adulta. Así, la belleza llamativa de la actriz es el catalizador que despierta el deseo sexual en Bruno, quien confiesa que "era con la visión de esa Marilyn amiga y amante a la vez que yo me realizaba a oscuras mientras esperaba la llegada de mitos eróticos más complejos y quizás más perversos" (1998: 146); mientras que para Jordi este *sex symbol* significa su toma de consciencia de ser diferente: la ve "ordinaria" y "vulgar" y no comparte los ardores que sus formas voluptuosas provocan en sus compañeros. En definitiva, Marilyn marca tanto la heterosexualidad de Bruno como la homosexualidad de Jordi, y señala el inicio de su adolescencia, descubriéndoles una parte de sí mismos que no conocían.

Por otra parte, la estrella de Hollywood también resume y encarna todo el *glamour* y la brillantez que el cine de la época representaba para los niños como Moix. Y su muerte sacude esta imagen denostada pero a la vez idealizada, mostrando la hipocresía y el dolor que pueda haber detrás de la vida de ensueño de las estrellas:

> Como mi clase social, Marilyn había salido de un mundo destruido por la guerra y se catapultó hacia la gloria a fuerza de todos los afanes de un siglo de fracasados. La imagen fue el trono donde reinó a la manera de las reinas sin patria, de todos los reyes sin patria que había conocido el siglo. Muerta como los dioses antiguos, que siempre se hallan solos en el pináculo de la adoración que despiertan, aquella Marilyn que luchó para convertirse en *star* cuando nosotros éramos niños, nos abandonó cuando nuestra adolescencia acababa de morir (1998: 502).

El dramático suicidio de la actriz marca el momento en que se rompen los sueños de infancia de los dos chicos protagonistas, pero también el inicio de rebelión contra sus progenitores; a nivel generacional muestra el cambio de mentalidad de la juventud de occidente que culminó en el Mayo del 68 y que rompió con la esclavitud de los

mitos burgueses. De esta forma, en la novela, Marilyn tiene dos caras: su aspecto de rubia voluptuosa perpetúa el tipo de mujer que Hollywood creó para seducir a sus audiencias, pero la forma en que murió la envuelve en un aura melancólica que nos recuerda que los mitos pueden caer. La estrella acaba transmitiendo una visión de ensueño de América, a la vez que la fragilidad de este sueño.

Hay otro texto primerizo de Moix que, sin ser tan representativo como *Marilyn*, gira alrededor de un icono de la pantalla y que vale la pena examinar antes de proseguir con Gimferrer. Se trata del protagonista masculino de la obra de teatro *Tartan dels micos contra l'estreta de l'ensanche* (*Tartan de los monos contra la estrecha del ensanche*, 1974), basada en la figura de Tarzán, que a pesar de ser una creación literaria de origen inglés fue popularizada por Hollywood. Esta pieza escénica poco recordada hoy, es muy representativa del mecanismo moixiano de aproximar los iconos americanos a su mundo. Reproduce la historia del hombre criado en la selva pero "a la catalana", con la intención de ridiculizar las costumbres pequeñoburguesas y el espíritu nacionalista rancio en su contraste con la grandeza de los mitos de la gran pantalla. Hace comparaciones humorísticas continuamente y, por ejemplo, dice de la protagonista, Montserrat, que al bañarse en un lago de la selva "hace todos los gestos de un número acuático de Esther Williams" (1974: 41); o de ella y de Tartan, que "se abrazan a la Harlow/Gable, la espalda de ella contra el pecho del macho" (1974: 93); y también, en el momento en que ella explica el desencanto amoroso de su matrimonio, le hace confesar: "Sí, sí, hermanas: nuestro idilio ya no era como el de Tyrone Power y Loretta Young en *Suez.* La noche de bodas yo no descendería escalinatas de mármol vestida con miriñaques de color rosa" (1974: 69). Moix consigue realizar un *collage* de *flashes* cinematográficos que refleja la admiración con la que se percibía la vida de las estrellas y cómo los pobres barceloneses las intentaban copiar. Tanto Marilyn como Tartan son dos iconos que sugieren una vida más excitante y más plena que la que podrían tener nunca los habitantes de la calle Ponent (Joaquín Costa).

Muy diferente es la utilización del mundo del cine que hace Gimferrer en *La muerte en Beverly Hills*, ya que no se centra en un determinado actor o actriz como Moix, sino que envuelve lentamente al lector, sin

explicaciones que puedan romper el hechizo, en un clima de ambientes oscuros del género negro, pero nunca queriendo explicitarlo demasiado. De hecho, este poemario es una excepción porque, aunque la influencia del séptimo arte suele estar muy presente en su obra, es difícil de identificar ya que muchas veces el texto no lo hace evidente: "Suelo escribir escuchando jazz, o bien la radio, y ésta indiscriminadamente, o casi. Tengo casi siempre presente alguna referencia cinematográfica, aunque luego muchas veces no llega al lector, pues su función era simplemente la de ayudarme a mí" (Gimferrer citado en Castellet 1970: 155-158).

Y, de hecho, ha confesado que en sus inicios como escritor "aunque leía mucho, lo que mayormente me interesaba entonces era el cine, y escribía estos poemas como un tránsfugo o intruso en la literatura sin especial designio de publicarlos" (Gimferrer 1979: 12-13). Así pues, *La muerte en Beverly Hills* nos muestra la punta del iceberg de un imaginario alimentado por Hollywood.

Otro motivo por el cual Gimferrer se siente interesado por el cine como inspiración poética es porque le sugiere una técnica de escritura; yuxtapone imágenes de forma sucesiva, como en una película (Monegal 1993: 61). Ello le permite jugar con la idea de eternizar el instante en el que se vive, como se puede ver en los primeros versos de *La muerte en Beverly Hills*, cuando dice: "Yo, que fundé todos mis deseos/ bajo especies de eternidad/ veo alargarse al sol mi sombra en julio/ sobre el paseo de cristal y plata" (2000: 185). El contraste entre el deseo de permanencia y lo pasajero de la sombra muestra la inevitable fugacidad de la experiencia humana y la veleidad de querer aspirar a lo eterno.

Otra significativa razón por la que le atrae a Gimferrer el referente fílmico es que, como ha teorizado en varias ocasiones, no puede hacer llegar la experiencia vivida al poema sin antes pasar por el filtro de la experiencia estética, y el séptimo arte le ofrece un filtro ideal que media entre él y la realidad (Barella 2000: 62). Siguiendo esta idea, *La muerte en Beverly Hills* transmite los sentimientos de la voz poética a partir de "trasladar al lector a un espacio de ensueño hollywoodiense bello y violento" (Barella 2000: 64), muy adecuado para reflejar su interior atormentado. Para eso Gimferrer crea imágenes que se suceden

con rapidez y que sugieren temas como la soledad, la incomunicación, la dificultad para el amor y el miedo a la muerte. El lector, así, toma conciencia del universo del cine ya a partir del primer poema del libro y de las palabras que dirige a una mujer desconocida: "Bésame entre la niebla, mi amor. Se ha puesto fría la noche/ en unas horas. Es un claro de luna borroso y húmedo/ como una antigua película de amor y espionaje" (Gimferrer 2000: 187). Este escenario recuerda claramente el cine negro de los años cuarenta y la melancólica voz en primera persona hace referencia al característico detective del género: solitario, triste y amargo.

A diferencia de Moix, su referencia cinematográfica no parte, en principio, de un icono con nombres y apellidos; se basa, más bien, en la recreación de los conocidísimos escenarios urbanos del *film noir*. Sin embargo, hay una figura cinematográfica que se va perfilando a medida que avanza el poemario y que es muy reconocible como "tipo" habitual de la pantalla. Se trata de la mujer citada a la que iba dirigida la súplica de un beso, y que cuando aparece en el primer poema es descrita como "unos hombros desnudos, unos ojos eléctricos, la dorada/ caída de una mano en el aire sigiloso,/ el resplandor suave de una cabellera desplomándose entre música/ suave y luces indirectas" (186). Esta misteriosa dama continúa apareciendo a lo largo del libro en descripciones como las siguientes: "Ya conozco tus uñas pintadas de rojo, el óvalo hechicero/ de tu cara, tu sonrisa pastosa y húmeda de *nymphette*" (189) o "*Ella venía por la acera, desde el destello azul de Central Park./ ¡Cómo me dolía el pecho sólo con verla pasar!"* (201), y "*te esperaré a la una y media, cuando salgas del cine* y a/ esta hora está muerta en el Depósito aquélla cuyo/ cuerpo era un ramo de orquídeas" (196). Es decir, la suma de estos comentarios acaba perfilando a la misteriosa dama como una diva de la pantalla. Convertida en el principal interlocutor del poeta, este se dirige a ella así: "Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis manos/ al coger tus manos y temblará mi voz cuando te acerques/ y te miraré a los ojos como si llorara" (194) o "Tu cuerpo como un saurio luminoso y dorado en la bañera./ Tus ojos me sonríen" (190). La mujer que crea Gimferrer es una mezcla de todas las actrices del cine negro, es la esencialización de la feminidad misteriosa, a veces víctima y a veces *femme fatale*, de la cual se enamora el

protagonista y que suele derrochar atractivo y elegancia a la vez que atrae problemas. Ella es el Eros del poema, el amor, la pasión, la belleza, que a la vez acarrea también la muerte, el presentimiento de Tánatos, que anuncia el título. Hay, pues, un peligro que siempre está acechando a la voz poética; es el antagonista del detective que se insinúa a partir de comentarios como el siguiente: "Los asesinos llevan zapatos charol. Fuman rubio, sonríen/ Disparan" (202). Pasión y muerte están íntimamente entrelazadas en este poemario en una síntesis barroca por su significado pero también por sus imágenes, que crean una inquietante sensación de peligro a la vez que una decadente atmósfera de lujo, de moteles, bañeras y luces de neón. Un cóctel seductor y bello que utiliza el referente del cine negro para despojarlo de su anécdota y explotar su atmósfera de tensión y sexo para convertirlo en poesía.

La muerte en *Beverly Hills* de Gimferrer y *El día que murió Marilyn* de Moix son las obras de estos autores que mejor ejemplifican la utilización de un tema cinematográfico como núcleo creativo. Sin embargo, los dos cuentan con otros textos literarios en los que el cine es un referente importante, ya no como pretexto poético o narrativo, sino como tema al que los autores vuelven recurrentemente. El cine de Hollywood tiene un papel significativo en las memorias de Moix (*El peso de la paja*, 1990) y en los diarios de Gimferrer (*Dietaris*/*Diarios*, 1996). No es de extrañar, puesto que el género memorialístico se presta a la introspección y al análisis, y por lo tanto deja entrever las obsesiones de sus autores. Por ejemplo, Terenci Moix cita constantemente referentes cinematográficos de diferentes tipos para establecerlos como fondo a partir del cual medir la realidad. Este mecanismo se aprecia desde el principio del libro, cuando empieza conectando su vida con el cine e interpreta su nacimiento como marcado por el melodrama a causa de la película que estaba viendo su madre al ponerse de parto, *Luz de gas* (*Gas Light*; 1990: 53). De esa guisa continúa con las asociaciones hasta la última página, amenizando sus anécdotas con citas del mundo de Hollywood; por ejemplo, explica de su abuela que "cuando estaba despierta no se privaba de echarle piropos a su Santidad, que tal diríase un Tyrone Power apostólico" (106) o de su madre que "lo importante era que mamá saliese a la calle bien peinada y hecha una Kay Francis del Peso de la Paja" (104). Por otra parte, precisa-

mente porque el tema central de una autobiografía es la vida de su autor y el cine tuvo un gran papel en la suya, Moix vierte en este volumen reflexiones muy interesantes sobre la influencia de la gran pantalla en su existencia. Así pues, confiesa: "Los amores mueren, los afectos traicionan, la propia obra envejece. Sólo el cine se queda y manda. A nada llegué que no fuese pasando por él. Nada tendría sin haberlo poseído en las películas" (73).

Por lo tanto reconoce que el origen de su imaginario literario, de su poética, de su inspiración, está en este medio que es a la vez también inspiración para la vida, ya que

> Toda belleza es reproducción de bellezas creadas en paisajes artificiales. Todo amor un calco de sentimientos que antes vivió Bette Davis. Cualquier catástrofe, una réplica de la que se abatió sobre Ranchipur. Y así el transplante de la realidad a mi espíritu sólo es anécdota que se estrella frente a la sensación de que imito continuamente a la vida sin conseguir interpretarla (1990: 24).

El peso de la paja, en fin, descubre al lector que Hollywood fue para Moix una realidad mejor que la auténtica, que él intentó reproducir y emular en su día a día, aunque le fuera imposible conseguirlo.

También Gimferrer en sus *Dietaris* (sobre todo en el primer y segundo volumen), prodiga comentarios que delatan el cine como parte muy importante de su imaginario. Así, evoca actores, actrices o directores a partir de algún incidente del día que los trae a su mente, y los convierte en pretexto para la reflexión. Habla, a propósito de Buffalo Bill, de los "héroes modernos" que, "cuando vuelven (a casa) dejan de ser héroes porque la época que los hacía héroes ha cambiado" (Gimferrer 1996, vol. 2-3: 14); la lectura de un artículo sobre la defunción de Hitchcock lo lleva a hacer asociaciones entre la personalidad de personajes famosos y el momento en que murieron; a partir de "la muerte –silenciosa, repentina, nocturna– de Marilyn Monroe, en la tórrida soledad de un mes de agosto, tiempo de vacaciones", sugiere que "quizás le daba la mínima compensación moral a quien tenía derecho: morir cuando no nos lo esperábamos, ella que fue el fetiche de todos" (21). Pero quizás una de las disquisiciones más interesantes la provoca

la comparación entre el estilo de baile de Fred Astaire y el de Gene Kelly, que le lleva a pensar en las diferencias entre dos tipos de arte, por una parte el de técnica perfecta y por otra el que tiene "espíritu". El arte de Kelly, no tan refinado ni inventivo como el de Astaire, en cambio "puede llegar a ratos más adentro: a las bisagras del alma" (276), porque tiene capacidad de transmitir maravilla, sorpresa y entusiasmo a partir de la cosa más cotidiana, como los charcos de lluvia. Así, el mundo de Hollywood se convierte en motivo de reflexión estética o filosófica, en pretexto para el ensayo cultural, ya que la utilización que hace de él no es anecdótica sino abstracta o genérica y de este modo acaba dando un giro culturalista a un material popular.

El género biográfico permite que el lector se haga consciente de lo importante que fue el séptimo arte en sus vidas y hasta qué punto inspiró los libros que se han comentado con anterioridad. Sin embargo, es evidente que las formas que tienen los dos autores de utilizar las referencias cinematográficas son completamente opuestas: el estilo de Moix es más cómico y arraigado en la anécdota, ya que los mitos hacen compañía a sus personajes, les enseñan el camino a seguir con su ejemplo y se vuelven cercanos, casi como amigos de toda la vida. En cambio, el de Gimferrer consiste en analizarlos minuciosamente, buscar lo que desde sus parámetros intelectuales pueden significar y elevarlos a la categoría de abstracciones, desmenuzamiento analítico que precisamente puede llevar a su destrucción.

En sus diarios, Gimferrer reflexiona sobre lo que convierte a un actor en una imagen y por ejemplo, a partir de Buffalo Bill, se pregunta si un verdadero hombre del Oeste puede acabar convirtiéndose en actor de sí mismo: "Buffalo Bill, ahora, va disfrazado de Buffalo Bill" (14). La respuesta es que un icono necesita cualidades estáticas y estereotipadas para convertirse en tal y que Buffalo Bill tuvo que renunciar a su personalidad para poder representar la esencia del *cowboy*. Y es que lo representado no puede ser verdadero, sino una simplificación y resumen de la verdad que se ofrece al público para que capte al personaje en pocas pinceladas. En el caso del "vaquero tipo", sería un sombrero, una actitud de arisca dureza, una expresión de hosca honestidad y unas vacas que guardar. Un *cowboy* real tiene que abandonar su verdadero "yo" (complejo y poco representativo) para adoptar pública-

mente ese perfil simple que represente a todos los otros *cowboys*, para convertirse en su representante por excelencia y vender esa imagen ideal. Así, para Gimferrer, ese mismo conflicto entre autenticidad y representaciones se produce en Frank Sinatra. Hablando de él, Gimferrer explica que, al final de su carrera, el cantante ya no era él mismo sino su propia caricatura: "la cara es una efigie, fetiche: la estilización, el doble, el eco de la cara, de la misma manera que la voz parece el eco de la voz [...] es un objeto de culto y no de crítica" (69). Sinatra se ha convertido en actor de sí mismo porque al final de su carrera es aún tan adorado por el público que ello le obliga a repetir los gestos y las cuatro características a las que debe su fama. Sin embargo, Gimferrer puntualiza: "la voz canta, y se ha convertido en algo muy nuestro. Ahora, purificado hasta de sí mismo, oímos solamente a Frank Sinatra, la voz" (69). Así, Gimferrer teoriza que las estrellas –desde Mae West a Alfred Hitchcock–, aunque convertidas en caricaturas de sí mismas, se reivindican a partir del arte y la belleza que vehiculan. Con estas elucubraciones, el escritor rompe el encantamiento que producen las imágenes del celuloide para plantearse el origen de su fascinación y, en cierto modo, revelar su falsedad.

Por su parte Moix, aunque como decíamos es mucho más amable con sus mitos, también muestra la irrealidad que transmiten las estrellas cuando los personajes de *El día que murió Marilyn*, con su paso de la infancia a la adolescencia y juventud, se dan cuenta de que los sueños que el cine les producía eran solo eso, sueños. Incluso Amelia, después de que estalle la Guerra Civil en el 1936, dice de los iconos de la pantalla que "ellos ni se habían dado cuenta que nosotros padecíamos una guerra: continuaban al otro lado del mar, en Cinelandia, reproduciendo sus imágenes estáticas en miles de retratos que harían palpitar a otras niñas hechizadas, pero ya nunca más a mí" (1998: 88). Por su parte, Bruno resume el choque con la realidad contando sus desilusiones de la siguiente forma: "Ya había conocido muchas cosas ese año 62: la muerte de Carlitus y de Marilyn me había confirmado la idea que Peter Pan, entretenido más de la cuenta en el *País de nunca jamás* inalcanzable, ya no podría venir a ayudarme" (327). Lo que quiere transmitir es que la caída de los sueños de infancia que protagonizaban las estrellas de cine es inevitable con el paso de los años y el trans-

curso de la vida. Sin embargo, a diferencia de Gimferrer, esta es una lección que él mismo reconoce no haber querido aprender:

> —Pertenezco a la generación que creyó a pies juntillas que el suelo del cine Windsor estaba hecho con mármol de Murano.
>
> —Querrás decir cristal de Murano o mármol de Carrara.
>
> —Quise decir mármol de Murano y cristal de Carrara. Ésta es la triste ironía de mi generación: en nuestro criterio, ni el cristal ni el mármol serán nunca del lugar donde se fabrican. Por esto esperé que en la Luna hubiese cúpulas de Giotto pintadas por los escenógrafos de la Fox (1990: 25).

Moix, aunque consciente de los mecanismos de sus mitos para generar embrujo, no quiere liberarse de ellos y los trata con más ternura, aunque no exenta de humor, que Gimferrer.

Dado que el cine clásico tiene en estos dos autores una enorme influencia, la idea de Estados Unidos que emana indirectamente de sus textos está totalmente influenciada por el mundo del tecnicolor. En *El día que murió Marilyn*, por ejemplo, se destila una imagen del país que lo equipara a un lugar de maravillas donde todo es posible. Pero la intención de Terenci Moix no es reflejar la realidad de la nación americana, sino utilizarla como una bella mentira, tal como lo explica en las siguientes líneas:

> Entonces, América venía a ser el país soñado por todos, un Eldorado de seres supremos, magníficos, últimos titanes capaces de ir a luchar por la libertad en conflictos bélicos, que, por otra parte no tenían nada que ver con ellos. La última tierra del mundo que aún podía ser habitada por dioses antiguos, en la cual eran posibles los milagros más impensables (149).

Pero, además, también es el sitio de donde procede todo aquello que la sociedad que pinta Moix considera que tiene que ver con el *glamour*; por eso, Amelia copia la ropa y actitudes de sus actrices. Por ejemplo, hablando de las mujeres modelo que le propone el hermano de su marido, dice que antes que una Marie Curie, una Victoria Kent o una Frederica Montseny ella hubiera preferido ser "la Jean Arthur,

que en las películas siempre salía haciendo de secretaria americana, muy deportiva, no sé si me entiendes, y trabajaba en oficinas muy lujosas, y eso quiere decir que también era independiente, como las demás, e incluso más moderna" (56). El modelo de independencia femenina para Amelia no era una seria científica francesa como Curie, sino una bella secretaria americana con trajes chaqueta ajustados porque la segunda opción incluía mucha más diversión y lujo. Y es que esta era la visión de Estados Unidos que imperaba en la Barcelona de posguerra y que el niño Terenci sacaba de los folletos publicitarios: "48 horas de vida alegre, fastuosa y emocionante en el hotel más lujoso del mundo: El 'Waldorf Astoria' de Nueva York. Magníficos modelos de toilettes que se mantienen siempre dentro de una línea elegante y de buen gusto" (95). La imagen que da del país es la de un lugar esencia de la modernidad y de la vida alegre.

La visión de Norteamérica de Gimferrer es muy distinta, ya que tanto en sus *Dietarios* como en *La muerte en Beverly Hills* trata de sus estrellas y géneros favoritos sin mencionar nunca el lugar de donde provienen, sin hacer ninguna referencia a la sociedad americana. En los *Dietarios*, por ejemplo, solo aparecen un par de escenarios propiamente dichos y se refieren al paisaje del *western*:

> recuerdo unos grandes cielos azules, serenísimos, con nubes blancas y quietas; recuerdo el ganado que levanta una polvareda sedienta bajo el sol violento; recuerdo un carro con municiones y las rocas que laten con la claridad de la existencia minera, y el río tan claro; recuerdo los rituales parsimoniosos de la tribus indígenas (1996, vol. 2-3: 112).

Y con motivo de Buffalo Bill relata: "hay un recuerdo de planicies verdes. ¿No oís el tintinear de los traveses de la vía férrea? Hace cuatro días, solo los caballos conocían los caminos del mar de hierba; con el hocico dilatado olían el gran viento seco y puro del llano" (14). El espacio que describe no tiene que ver con la Norteamérica de su época, sino que es el espacio de la colonización blanca del Oeste y su mundo mítico, congelado en el tiempo, que tanto impacto tuvo en las audiencias españolas. Por otra parte, en *La muerte en Beverly Hills* el entorno

sugiere la mitología del cine negro y revela el ambiente urbano que le es acorde, como lo muestra el siguiente ejemplo: "En el hotel oscuro de los astros/ guantes negros susurran sobre el volante de los automóviles,/ bombillas burbujean en los hondos escotes dorados, una gota/ de sangre cae helada sobre un mueble./ A tiros, en los suaves corredores de plástico y neón, mueren/los niños" (2000: 196).

A ese mundo fascinante y peligroso se le asocian los moteles, las luces fluorescentes, los asesinatos y los coches de lujo de la California de las novelas de Raymond Chandler: "Música por toda la olvidada estación del deseo. Palmeras, / giratoria luminosidad de la plaza encendiéndose" (188). Lo que el autor muestra del país son sus escenarios menos reales y más pasados por el tamiz de la cultura popular, los del Oeste y el policíaco, y exclusivamente desde el prisma de la ficción; así, sus textos no generan ningún discurso sobre la realidad de la nación y, en cambio, aunque los artistas y lugares de los que habla son americanos, al utilizarlos como elementos de su imaginario sin siquiera mencionar su nación de origen, los hace omnipresentes y universales. La idea que indirectamente nos hace llegar es que la América imaginaria es universal y no estadounidense, una no-imagen del país que muestra la internacionalidad de sus símbolos.

Pero, además, las diferentes visiones de Estados Unidos que vehiculan Moix y Gimferrer generan a la vez una interpretación de su propio mundo. Y es que cuando un autor escribe sobre un lugar extranjero siempre parte de una idea implícita que tiene sobre su propio lugar de origen. Ya una de las construcciones imaginarias más primerizas e interesantes de Norteamérica fue escrita por Montaigne en su artículo *Des cannibales*, de 1580, donde en realidad mostraba una imagen crítica de la Francia del siglo xvi. En él describía una sociedad ideal en la que los indígenas reproducían la Edad de Oro de la mitología clásica, y por contraste quedaba clara la corrupción y decadencia de su país. Existe una larga tradición literaria en la cual el otro lado del Atlántico ha sido el contrapunto para hacer resaltar los defectos y virtudes de la civilización propia. En el caso de Gimferrer, lo que se puede deducir de su no imagen de Estados Unidos es que si prefiere refugiarse en los colores de Hollywood es porque la España de la época no le interesa nada. En realidad se coloca en un plano por encima de las nacionalidades, de donde

surge la sensación de cosmopolitismo que emana de su obra. En cambio, Moix sí que presenta un retrato de Barcelona y de la sociedad catalana que contrasta con la América de las maravillas que imaginan sus personajes. En *El día que murió Marilyn* los niños Bruno y Jordi, a medida que crecen, toman conciencia del estado de corrupción en que se halla la Barcelona de posguerra. Se dan cuenta de que las fortunas de sus padres proceden de la capitulación de sus ideales, de su conformismo ideológico y, aún peor, de haber entrado en el juego sucio que propició el régimen franquista. Por lo tanto, esos progenitores, los señores Llovet y Quadreny, representan la actitud de la burguesía barcelonesa que solo pensaba en su provecho y escondía la cabeza bajo el ala en cuestiones políticas. Lo muestra claramente el siguiente monólogo del señor Quadreny:

> Lo que vale la pena de verdad es poder vivir tranquilos y ser felices, y el resto, ni que sea importante, se puede ignorar sin ningún tipo de manía. Mira: de ideales estaban todos llenos, los de un lado y los del otro; pero los ideales son una cosa y la realidad del mundo es otra muy distinta […] la pasamos muy gorda, creedme, y yo ya no levantaría nunca más la voz por muy descontento que llegara a estar. Y sobre todo no meterse en política, porque la política sólo trae problemas y la gente del pueblo siempre sale perdiendo, y al fin y al cabo, nunca habíamos estado tan bien como ahora (1998: 180).

De estas palabras ya se puede deducir que la pobreza y la falta de bienes materiales típicamente asociada a la posguerra no es el problema que trata el autor. La Barcelona que aparece no es un retrato de miseria, o, si acaso, no de miseria material. La familia Quadreny se enriquece gracias al franquismo, y Bruno y Jordi disfrutan sobradamente de la claudicación que hacen los mayores de sus sueños. Pero, a pesar de todo, llega un momento en el que se dan cuenta de que la única alternativa para no acabar igual de vendidos que sus padres, a los que desprecian, es abandonar la ciudad, lo que termina por ser inevitable cuando se descubre la orientación sexual de Jordi, lo cual desata la furia familiar. Así, Bruno, después de una escena final digna del mejor melodrama, se dirige a todos lo parientes y les dice:

> Ahora viene mi show personal. Nos vamos [él y Jordi]. Todavía no estaba decidido: me dolía un poco dejar esta historia vuestra. Pero ahí os quedáis. Todos vosotros, gente mía, podéis quedar bien tranquilos y en paz. Tiene que haber algún lugar, en cualquier parte del mundo, donde un joven pueda quitarse de la cabeza tanta mierda. Quedaos con vuestra historia. Os aseguro que ya no me sirve (547).

Sumidos en el desencanto que les ha producido la sociedad barcelonesa, solo un sitio se puede comparar al sueño de los Estados Unidos de Cinelandia, el monasterio de Tahull, en el Pirineo leridano, un monumento del románico con impresionantes frescos de colores vivísimos en sus paredes. El lugar, por encontrarse en un hermoso pueblo perdido en las montañas y por ser una obra de arte primitiva medio olvidada, reúne todas las cualidades para que el artista en ciernes, Jordi, se enamore de él y lo convierta en la conexión con el mundo catalán que se perdió con la guerra. Así, dice del lugar:

> Lo percibí lleno de vigor, lleno de veneno y dulzura, arraigado muy en el fondo de mi búsqueda del tiempo que no he vivido. Estaba muy lejos de todas las cosas, ineludible en un espacio mío que antes habían ocupado los arcanos del Egipto faraónico o la Atlántida de la leyenda; prolongaba las proposiciones de fascinación, a través del misterio y de la angustia, que siempre me ha inspirado la Historia. Intenso, purificador, asesino, el concepto de Tahull en Lérida nació dentro de mí como el sentimiento indefinido y tal vez imposible de definir hacia el que me había estado guiando Dios para intentar un acercamiento, cada vez mejor, a mi realización más auténtica (1998: 282).

Para él, pues, significa descubrir una tradición artística propia que le conecta con su cultura nacional que hasta el momento ni sabía que existía. Solo el plano mítico que representa Tahull puede hacer soñar a los protagonistas dentro de los parámetros de su cultura de la misma forma que soñaban con la América *hollywoodiense*. Y es que solamente un mito a la altura de otro mito puede ayudar a hacer llevadera la vida real.

La imagen del mundo catalán que da Moix, pues, no es en absoluto halagüeña, excepción hecha de la salvación mítica que supone Tahull. En cambio, el retrato que hace de Barcelona es el de una ciudad

oscura, rendida y vendida, que prefiere callar antes que rebelarse. Se respira en ella un aire provinciano, de encierro en sí misma que es precisamente una de las cosas de las que el autor quiere escapar con el cine y que es lo que más critica en *Tartan dels micos*. Se hace evidente, por ejemplo, cuando la protagonista de la obra teatral, después de haber conocido a Tartan en la selva y haber disfrutado con él de meses de pasión y exotismo desenfrenados, siente de repente ansias de volver a casa y dice, cantando, a su amante:

> Hay cosas que una catalana como es debido no puede olvidar. ¡Hace seis meses que ni siquiera he tomado una copita de aromas de Montserrat...!/ "Por eso digo que me mata/ quien del ensanche me aleja./ Yo tengo que volver a Cataluña,/ como el río muere en el mar./ Tengo que volver porque/ Yo no creo que pueda haber/ corazón, honor, valor ni sentido/ allí dónde no se pueda ver el Llobregat/ las viejas cimas de Montserrat/ ¡y los blancos montes del Montseny!" (1974: 74).

La canción está llena de sorna e ironía, pero la burla y la crítica termina de hacerse evidente cuando la pareja vuelve a Barcelona y el ambiente cursi de la burguesía y las convenciones sociales transforman a Tarzán en un barrigudo calvo sin pasión que se pasa el día enchufado delante del televisor. La vuelta a Cataluña no es el regreso al paraíso que la chica soñaba, sino un retorno a las convenciones y a lo más rancio del país.

En definitiva, estas obras han mostrado que si el cine americano sedujo las mentes infantiles de Moix y de Gimferrer fue porque querían huir de la oscuridad y la monotonía de la Barcelona de la posguerra. Estados Unidos, a través de las películas, se les aparecía como un soplo de modernidad. Durante los años setenta, cuando ya había empezado el cambio en la sociedad española, los mitos americanos continuaron atrayéndoles por otros motivos añadidos. Para Terenci Moix utilizarlos significaba huir de lo que llamaba "la cultura del mel i mató" ('la cultura de la miel y el requesón'), postre típico catalán de antes de la guerra que para él representaba la nostalgia por el mundo perdido anterior del 36 y que algunos intelectuales catalanes intenta-

ban resucitar sin darse cuenta que necesitaba revisión. En contra de esto, Moix abogaba por una cultura moderna que pudiera atraer a los jóvenes; utilizar en su literatura el mundo americano formaba parte de su estrategia de seducción de las nuevas generaciones de lectores. Algo parecido le sucedía a Gimferrer que, como Terenci, no acababa de identificarse con el panorama literario del momento porque sus intereses poéticos no entraban dentro de los parámetros del realismo histórico que había predominado durante los sesenta. Por eso, en un paisaje cinematográfico como el de *La muerte en Beverly Hills*, encontró la forma de hablar de aquellos temas que le interesaban sin tener que lidiar con la inevitabilidad del comentario social que habría requerido un escenario español. Los Estados Unidos pasados por Hollywood representaban para ellos la libertad y la modernidad temática.

Sin embargo, también hay que insistir en que, como país real, no les interesó en absoluto; solamente como fábrica de sueños captó su atención. No dedicaron ni una línea a la realidad social americana ni se preocuparon por cómo podía ser este lugar al margen de la imagen que de él se habían fabricado. Un ejemplo de esto es la actitud de Moix cuando viajaba a Nueva York y Estados Unidos ya que, en lugar de explorar aquello que desconocía, se dedicaba a comprar fotografías de cine para su colección o a visitar Disney World, ambas actividades basadas en su necesidad de retener la América ficticia y de no enfrentarse a la real. Ambos autores se sintieron atraídos por la mitología moderna sin desarrollar un interés real por el país que la había generado, lo cual demuestra que la América de las maravillas es una construcción ficticia perfectamente separable de la realidad. Y preferida a la realidad: un sitio perfecto e incontaminado al que viajar, sobre todo, con sus pensamientos, un refugio de fantasía con que nutrir sus sueños. La utilización del imaginario *hollywoodiense* demuestra que, si bien para ellos Estados Unidos ha creado todos los mitos de la modernidad y ha logrado exportarlos al resto del mundo para vender su estilo de vida, la realidad paralela que se han inventado de sí mismos ha tomado vida propia, no siempre sirviendo a sus intereses de país y, en cambio, sí siendo utilizados como inspiración para escritores de todo el mundo como Gimferrer y Moix. *America the Beautiful* es un mito global que pertenece a todos y que canaliza la imaginación de muchos

artistas, pero esto no significa que de forma ciega acepten la realidad del país que ha creado este mito. Se puede decir pues que Gimferrer y Moix hacen empleo de las imágenes del cine americano disociándolas muy conscientemente de la realidad de su país de origen, elaborando un discurso característico del arte pop, tal y como lo popularizó Andy Warhol, un discurso que las trasciende y las eleva.

Bibliografía

Barella, Julia. "Introducción", en Gimferrer, Pere. *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Madrid: Gráficas Muriel, 2000.

Cassany, Enric. "Pròleg a l'edició definitiva", en Moix, Terenci. *El dia que va morir Marilyn*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Castellet, José María. *Nueve Novísimos*. Barcelona: Barral Editores, 1970.

Fernàndez, Joan-Anton. "Carn de cànon: Postmodernitat i masoquisme a *Món Mascle* de Terènci Moix", en *El gai saber: introducción als estudis gais-lèsbics*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 2000.

Gimferrer, Pere. "Introducción", en *Poemas. 1963-1969*. Madrid: Visor, 1979, 12-13.

—*Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Madrid: Gráficas Muriel, 2000.

—"Instantáneas", en *No digas que fue un sueño, Terenci*. Barcelona: Blanquerna Centre Cultural, 2009.

—*La muerte en Beverly Hills*, en *Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Madrid: Visor Libros, 2000.

—*Dietaris Complet*, en *Obra completa de Pere Gimferrer*, ed. de Josep Maria Castellet. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Gubern, Román. "El cine como educación sentimental", en *No digas que fue un sueño, Terenci*. Barcelona: Blanquerna Centre Cultural, 2009.

Moix, Terenci. *Tartan dels micos contra l'estreta de l'ensanche*. Barcelona: Edicions 62, 1974.

—*El peso de la paja*. Barcelona: Plaza & Janes, 1990, vol. 1.

—*El día que murió Marilyn*. Barcelona: Planeta, 1998.

Monegal, Antonio. "Imágenes del devenir: Proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer", en *Anthropos* 140. Número sobre Pere Gimferrer. Enric Bou, coord. Barcelona: Editorial del Hombre, 1993, 57-61.

Nueva York en los tiempos del cólera: inmediatez y cosmopolitismo en *Ventanas de Manhattan*

Antonio Gómez López-Quiñones

El año en que se publica *Ventanas de Manhattan* resulta doblemente significativo, tanto desde una perspectiva histórico-social como desde el punto de vista de la trayectoria literaria de su autor. Por una parte, Antonio Muñoz Molina ya es, en 2004, uno de los autores españoles (vivos y en activo) consagrados crítica y mediáticamente.[1] En ese mismo año, se pone al frente del Instituto Cervantes de Nueva York y, tras la finalización de dicha labor en 2005, se queda a vivir en esta ciudad

1 Muñoz Molina ha ganado el Premio de la Crítica, el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Planeta. En 1995, ingresa en la Real Academia Española. Sus diversas colaboraciones en el diario *El País* han servido también como plataforma mediante la que mantenerse presente y visible ante los lectores.

de manera semipermanente.[2] En entrevistas y artículos, esta nueva residencia se convierte en un tema autobiográfico predilecto y en un motivo de reflexión sobre su trayectoria intelectual.[3] Por otra parte, a comienzos del nuevo milenio, España atraviesa una fase que Carlos Prieto del Campo denomina, no sin cierto sarcasmo, una "primavera" económica y política (2005: 43). A la boyante marcha de las cifras macroeconómicas (producto del impulso neoliberal de varios gobiernos), se le suma el "giro atlantista" (2005: 63) del gabinete conservador que busca, en el mapa geopolítico pos-9/11, otorgar a España un renovado protagonismo internacional (Jiménez Redondo 2006: 100-130). Este protagonismo está engastado en lo que autores como David Harvey (2005) y Alex Callinicos (2003) llaman respectivamente "el nuevo imperialismo" y "los nuevos mandarines del poder americano".

Aunque estos datos serán relevantes para mis conclusiones, me gustaría iniciar este ensayo a otro nivel, más cercano al texto mismo. *Ventanas de Manhattan* afronta, en principio, un desafío incómodo: trazar otro discurso sobre la urbe moderna a la que, con toda seguridad, se le han dedicado más textos. De Henry James a Don DeLillo, pasando por Dos Passos, Fitzgerald, Salinger, Asimov, Wolfe y Roth, Nueva York ha funcionado como un subgénero literario y, al mismo tiempo, como un referente transnacional en el que, como explica Phillip Lopate, ha tenido cabida todo tipo de opciones estéticas (2000: xvii-xviii).[4] Paradójicamente, esta urbe siempre se ha mostrado como excesiva, desproporcionada e inabarcable: representar Nueva York im-

---

2 En la solapa de *La noche de los tiempos* (2009) se afirma que el autor vive "en Madrid y Nueva York".

3 Tras una fase de artículos de carácter más político en la revista dominical de *El País*, Muñoz Molina lleva varios años publicando un ensayo semanal en su suplemento cultural, *Babelia*. En estos textos, el autor comenta a menudo exposiciones o eventos que ha presenciado en Nueva York.

4 Entre los autores peninsulares, destacan nombres como García Lorca, Jacinto Miquelarena, Julio Camba, Josep Pla, José María Cognet, José Luis García Martín, José Hierro, Ray Loriga y Eduardo Lago. Tanto la reciente antología de Julio Neira (2012) como su estudio sobre la representación de Nueva York en el discurso poético español ofrecen una útil información sobre este tema.

plica, por lo tanto, un nivel de fracaso (xviii). Lopate plantea con cierta vaguedad conceptual la supuesta irrepresentabilidad *in toto* de una ciudad sumamente compleja. Ahora bien, en la reflexión de este autor hay una pista que me gustaría retomar, aunque con un giro distinto. No me interesa tanto si Nueva York es (o no) representable, como el modo en que Muñoz Molina plantea la representación de esta ciudad.[5] En otros términos, la pregunta que deseo contestar tiene como objeto la clase de retórica que este autor esgrime para sumarse y desmarcarse simultáneamente de una extensa y, quizá, intimidatoria tradición de obras sobre Nueva York.

El discreto encanto de la inmediatez: Nueva York, sin más

Esta retórica discurre por dos vías, opuestas pero también complementarias. A una de estas vías la he denominado la vía de la inmediatez y a la segunda, la vía del cosmopolitismo. En este apartado voy a centrarme en la estrategia de la inmediatez no sin aclarar que ambas aparecen entreveradas en el volumen. ¿Qué entiendo por inmediatez en mi aproximación a *Ventanas de Manhattan*? En realidad, no hace falta extrapolar una hipótesis teórica porque el mismo narrador articula abundantes conjeturas sobre este concepto. Sí es necesario, sin embargo, adelantar que estas conjeturas tienen su origen en Heidegger y en su fortísima (y, a veces, subyacente) influencia en tantos aspectos de la cultura europea contemporánea. Como bien concluye Juan Carlos Rodríguez (2012) en su reciente monografía, Heidegger está más presente que nunca, incluso en aquellos escritores que no lo han leído de primera mano y en aquellos aspectos culturales donde no se le espera.

Esta impronta puede ser rastreada en varias facetas de *Ventanas de Manhattan*. En primer lugar, el narrador dedica un buen número de

5 El problema de la representación en general y su relación con un referente me alejaría del argumento que deseo desarrollar en estas páginas. Los ensayos de David Herzberger (1998) y Elizabeth Amann (1998) han analizado además con enorme solvencia el problema de la representación en Antonio Muñoz Molina.

los 87 apartados del libro a varios museos. Lo que este narrador recrea no es un análisis a posteriori, sino el acontecimiento in situ ante un objeto museístico. Es este contacto lo que se intenta reproducir para los lectores, como si acaeciese ante estos, en el instante mismo de la lectura. De los muchos ejemplos que se podrían traer a colación, uno de los más esclarecedores procede de su visita a la colección de epístolas de la Morgan Library. Al narrador no le atañe tanto el contenido de dichas misivas como la experiencia de una presencia directa y la capacidad de dichos manuscritos de "transportarlo" a otro tiempo histórico: "en el dibujo, la página de diario, la carta preserva la huella del presente en el que una mano los estaba trazando. [….] nos atraen como imágenes hacia ese instante, nos hacen parte de él" (2004: 293).

Esta breve cita cifra un modelo de interacción con los objetos que no se basa en la interpretación hermenéutica o el juicio kantiano. Este modelo apela a un nivel previo, más esencial y menos abstracto, en el que queda inscrita una reacción primera y originaria ante el objeto. Esta clase de conexión ha sido prolijamente teorizada por Hans Ulrich Gumbrecht a partir del concepto heideggeriano de "*stimmung*", que este mismo crítico traduce como "clima", "estado emocional", "voz", "atmósfera" o "tono" (2012: 3-4). Leer en esta clave implica una "ontología de la literatura" en la que lo relevante no es el mundo extralingüístico al que el texto se refiere, sino el texto mismo en tanto que presencia físico-formal (2012: 5). Esto permite el resarcimiento de la "inmediatez vital y estética" y la "singularidad" de cada pieza, que en gran medida se han perdido, arguye Gumbrecht, en las escuelas del marxismo y la deconstrucción (3-15).

La lectura en clave de "*stimmung*" no admite ser estructurada en un sistema y, lo más importante, propicia una experiencia estética que es también una experiencia histórica (15-17). En el contacto inmediato con un objeto recuperamos una tonalidad o atmósfera que es también la tonalidad o atmósfera de una época anterior.[6] En otro de sus

6 Esta misma tesis ha sido desarrollada, con una argumentación bastante más detallada, por Franklin Ankersmit en su fascinante *Sublime Historical Experience*. Uno de los argumentos centrales de Ankersmit es que el recurso más productivo

ensayos, Gumbrecht reformula este proyecto para incluir "all kinds of events and processes in which the impact that 'present' objects have on human bodies is being initiated or intensified" (2004: xiii). Esta propuesta denuncia, en la cultura contemporánea, el olvido de la posibilidad misma de "a presence-based relationship to the world" (xiv-xv). El influjo heideggeriano no podría ser más obvio en todas estas ideas.

A diferencia de Gumbrecht, y siguiendo a Rodríguez, mi opinión es que el programa heideggeriano no necesita de ninguna revitalización. De todas formas, lo importante de esta postura es su utilidad para mi análisis de *Ventanas de Manhattan* y, en concreto, del extracto anteriormente citado. En este último, el narrador afirma que, en el vínculo con un ente pretérito (una carta), lo que experimenta no es su pasado, sino justamente su presente, aquel momento en el que fue presente. Experimentar el presente de un objeto que viene del pasado es factible gracias a una exposición preconceptual a la fisicidad más elemental de un objeto y al tono (*stimmung*) que desprende. Como afirma el texto, esto permite al observador quedar incluido y envuelto por el mundo (la atmósfera) que dichas epístolas actualizan.

Es importante aclarar que lo acontecido al narrador en la Morgan Library no es un hecho aislado, sino que se reitera ante otras muchas piezas (las fotos de Avedon, los cuadros de Hopper y Richard Estes, el Tenement Museum, las esculturas de Manuel Valdés y Francisco Leiro, y los conciertos de jazz de Paula West y Dee Dee Bridgewater). En estos y otros muchos casos, el autor reincide en una misma concepción del arte y la proximidad sensorial al mundo:

> Las presencias reales de las obras de arte que están en un solo lugar y no en ninguna otra parte del mundo, dotadas de una individualidad tan poderosa como la de un ser humano: la textura, el peso, el tamaño, la materialidad que la obra irradia, la sustancia física de su lienzo […]. Presencias reales, no las inexactitudes perezosas del recuerdo, ni

---

con el que cuenta el historiador es su propia predisposición afectivo-emocional para experimentar un objeto y, a través de éste, una época perdida e irrecuperable (sublime).

> el fraude de las reproducciones: en un lugar preciso, en ninguna otra parte […]. Durante unos minutos yo también habito en esa recobrada inmutabilidad, yo soy parte del juego que el pintor estableció (312-315).

Ante estas palabras resulta difícil no acordarse del conocido ensayo de Walter Benjamin "El arte en la edad de la reproducción mecánica" (1936), en el que identifica el aura que el original artístico ha proyectado tradicionalmente, su desgaste en los nuevos medios de reproducción masiva y el potencial emancipador de dicho deterioro. La pérdida del aura corre en paralelo a la ruptura de la circunscripción hiperritualizada del arte. En este proceso, se abren posibilidades política y epistemológicamente creativas e incluso revolucionarias. Si Benjamin valora que cualquier reproducción carezca de este elemento, "its presence in time and space, its unique existence at the place where it happens to be" (1968: 220), Muñoz Molina defiende, en clave heideggeriana, justamente la posición opuesta. Ante el original y su presencia directa se produce una epifanía, una conexión íntima e iluminadora mediante la que un objeto acoge e incluye al observador, transmitiéndole una textura emocional que es también la de un tiempo ya acaecido.

Este tipo de percepción no se restringe al ámbito museístico, sino que funciona como el modo de interconexión con toda la ciudad. Junto al gusto por enclaves de valor artístico, el paseo y la "caminata" (176), constituyen la otra gran afición del narrador, a las que dedica también un alto número de páginas. Estas últimas suelen estar textualmente organizadas sobre la base de "prolijas enumeraciones" e incluso reiteraciones de "situaciones ya descritas" que le insuflan al relato un "vaivén de perorata" (Doria 2004: 48). La razón de esta estructura es muy sencilla: el narrador persigue y se interesa en la inmediatez de la ciudad, la presencia espontánea de sus coches, habitantes, plazas, árboles, ruidos, olores, etcétera.

Tal y como comentaba antes, el propósito de esta retórica no radica (no en la inmensa mayoría de las ocasiones) en la posibilidad de una racionalización o conceptualización de lo percibido por los sentidos. Incluso cuando las anteriores se producen, suelen ser deliberada-

mente de poco calado. El énfasis recae en la experiencia, es más, en una pauta de experiencia en la que, como Heidegger reivindicó, "men [are] immediately responsive to whatever was presencing to them. They openly receive[d] whatever spontaneously me[e]t them" (Lovitt 1977. xxiv). Así se pasea el narrador por las calles de los barrios neoyorquinos: más que explicar o hacer significar, el narrador tiende a describir y yuxtaponer todos aquellos elementos que se cruzan en su camino, que se le muestran/presentizan y que él, para no romper la inmanencia de este vínculo, se limita a acumular en detallados inventarios de percepciones. Su descripción del Columbus Day, los árboles de Central Park, los vagabundos y sin-casa, las ruinas del World Trade Center, así como de los múltiples colores, formas, sonidos, idiomas y hedores de las calles por las que transita, componen la columna vertebral de *Ventanas de Manhattan*.

La caminata, sentencia el narrador, "es el tiempo presente […] de una plenitud de la vida física, de los sentidos en acción" (176). A lo que añade poco después: "El olfato husmeando, como el cazador a la presa en el bosque, el oído atento a las voces que pasan y a los sonidos y las músicas de la ciudad" (178). En fin, quizá estamos ante una actividad *intelectual*, pero no desde luego en el sentido que usualmente se le otorga a este adjetivo. Lo que el narrador cuenta está más emparentado con una actividad sensorial, inmediata y experiencial que registra sin imponer esquemas conceptuales. Esta experiencia es más auténtica cuantas menos interferencias se interpongan en esa colisión privilegiada entre los órganos sensoriales y la materialidad citadina. En esta colisión no se abstrae ni sistematiza (lo cual nos alejaría de una ontología de la urbe), sino que se experimenta. Esta experiencia es justamente lo que Heidegger reivindica en muchas de sus obras, Gumbrecht reimpulsa a partir del término heideggeriano de *stimmung* y Muñoz Molina ilustra en la manera en la que su narrador afronta su vivencia de Nueva York.

Quiero mencionar un último aspecto de esta vía de la inmediatez. En un típico guiño metatextual, esta obra incluye la historia de un literato (el propio narrador) y del cuaderno que redacta. Esta inflexión autorreflexiva podría parecer una táctica contraproducente y contradictoria con el principio de inmediatez que recorre el volumen. Iden-

tificar explícitamente la naturaleza textual de una narración puede socavar esa retórica del contacto no-mediado y espontáneo con la fisicidad exterior de la metrópoli. El narrador concibe, sin embargo, la redacción del mencionado cuaderno de una forma muy particular. En primer lugar, hay algo autorregulado en este proceso de escritura: "mi rotulador de tinta negra y punta fina que escribe tan velozmente sobre el papel blanco como si avanzara por delante de mí" (154). En segundo lugar, el narrador redacta sobre este cuaderno *en plein air*, como si transcribiese en tiempo real lo que le rodea en espacios públicos: "lo que se escribe en el café queda empapado, transido de las cosas que están ocurriendo alrededor de uno" (162). En último lugar, más que una transcripción de la realidad circundante (lo cual implicaría un tipo de edulcoración *post-factum*), este cuaderno acoge la experiencia inmediata: "cuando lo abro por una página en blanco […] es como si en ese espacio limpio […] se insinuaran como en la transparencia de una bola de adivino las imágenes, las sensaciones y los rostros de la ciudad" (163).

Estas tres escuetas citas ponen de manifiesto dos cuestiones de importancia.

1) Este narrador propone una inversión de la freudiana "escritura automática" de los surrealistas. En esta ocasión, el *automatismo* pasa, no por asociaciones mentales libres (en las que el subconsciente aflora y opera), sino por permitir que la realidad misma dicte la labor de composición. Una vez más, nos encontramos ante una postura ontológica en la que, como explica Heidegger en "Being-there and Discourse. Language" (1993: 203-10), el lenguaje no aparece como un suplemento supererogatorio a la experiencia, un conjunto gramatical de símbolo subsidiario y que nos aleja irremisiblemente del Ser. Por el contrario, el lenguaje constituye una forma existencial y esencial de estar en el mundo (Heidegger 2001:186). La centralidad otorgada a las palabras y al discurso se debe a que, en el lenguaje (una vez desprovisto del lastre logocéntrico y metafísico), el hombre se proyecta y exterioriza "hacia" y "en" el mundo, y este a su vez se le desvela.

2) Esta vía de la inmediatez en la obra de Muñoz Molina conlleva una reconsideración del papel epistemológico del narrador. En otras palabras, ¿qué clase de sujeto es este que procura no controlar, mani-

pular ni imponerse sobre su objeto? ¿Cómo entender un sujeto que, como pedía Gumbrecht, modula una relación con las cosas basada en la experiencia? ¿Cuáles son las consecuencias de un "sujeto de mínimos" que se deja embaucar e invadir por el objeto (Nueva York) y cuyo quehacer cognoscitivo consiste en mostrarse receptivo y abierto, minimizando o aparcando intrincados mecanismos de intelección? La explicación para este paradójico *sujeto* reside en el sentido que se le otorga a este término en *Ventanas de Manhattan.* El narrador no se corresponde con el sujeto cartesiano o kantiano que objetiviza el mundo, ni tampoco refuerza el individualismo y subjetivismo que, Heidegger *dixit*, tornan el raciocinio mental en el principio último para la aprehensión del mundo, entendido este último como algo externo y ajeno sobre el que, desde una inevitable distancia interior, inscribimos una serie de hipótesis y sistematizaciones (Heidegger 1977: 128). Este último es el sujeto entendido como "that-which-lies-before, which as ground, gathers everything onto itself" (ibíd.). Ahora bien, Heidegger también recuerda que sujeto en griego (*hypokeimenon*), lejos de identificarse con conciencia, mente, razón o subjetividad, significa la realidad que confronta al hombre con su decisivo peso (Lovitt 1977: xxvi). En esta relación genuina entre hombre y Ser, el primero no opera como fundación o punto de articulación, sino como receptividad y abertura (primigenias y estructurales) al mundo.

De todas formas, el tema de fondo, al que todavía no he respondido, es por qué Muñoz Molina privilegia la experiencia e inmediatez en la estructura, el lugar de enunciación y la retórica de su volumen. A esta interrogante hay una respuesta, de cariz más político, que expondré en las conclusiones de este ensayo. En este punto tan solo quiero esbozar la siguiente hipótesis. En cierta medida, Muñoz Molina afronta el reto de la monumental tradición textual sobre Nueva York no afrontándolo. En otras palabras, la retórica de la inmediatez evita la dificultad de las representaciones anteriores, ciñéndose a un guión no prescrito sino dado por la ciudad misma, por lo que esta va brindándole. La ciudad manda, el escritor obedece (*pour ainsi dire*). Esta es, en consecuencia, una retórica de la no-retórica, un proyecto sobre Nueva York sin proyecto. Es la ciudad la que confronta al narrador y

no a la inversa. La tarea de este último se limita: 1) a entender su papel ontológico como sujeto lanzado y expuesto al mundo, y 2) a no estorbar, es decir, a no enturbiar la gran veta original del oro cognoscitivo: la experiencia inmanente.

La insoportable levedad del cosmopolitismo: Nueva York para iniciados

Es ahora cuando puedo abordar la vía del cosmopolitismo. Si atendemos a lo explicado hasta ahora, parece lógico que *Ventanas de Manhattan* se desarrolle narrativamente en meandros, vaivenes, reiteraciones y enumeraciones porque así, de esta misma manera, la ciudad es experimentada por quien la cuenta (fragmentaria, impredecible y cambiante). Desde otro punto de vista, este diseño narrativo le permite también al narrador hacer acopio y mención de una prolija provisión de prácticas culturales à *la Bourdieu*. Un tanto inmisericordemente, varios han sido los críticos que se han referido a este punto al reseñar *Ventanas de Manhattan*.

Marcos Eymar afirma, por ejemplo, que la formula de Muñoz Molina "se presta al exhibicionismo" y que su "escritor-protagonista se hace algo cargante en su papel de 'intelectual-refinado-de-mediana-edad'" (2004: 42). Por su parte, Doria habla de digresiones culturalistas onerosas (2004: 48); Fátima Villanueva, de espolvoreo de "reflexiones culturalistas" (s. a.: s. p.); Juan Ángel Juaristo, de "uninspired description of a city, halfway between diary and travel guide" (2006: 34); y Larequi García, de "los efectos estéticos y la acumulación culturalista" (s. a.: s. p.). En un tono menos áspero, Nuria Morgado reseña el interés de Muñoz Molina en el arte y la literatura (2006: 287); e Iwasaki, su incomparable "ambición de aprendizaje" y "conocimiento" (2004: 91). La intención de estos comentarios cambia, pero el mensaje no se altera: el narrador-protagonista no tiene otra ocupación profesional que las artes, y en estas, en su práctica, disfrute y glosa, invierte gran parte de su tiempo. Esto se traduce en lo que William Sherzer ha llamado, para un grupo de novelas españolas sobre Nueva York, "digresiones de tipo mito literario de culto" (2001: 67).

De hecho, *Ventanas de Manhattan* admite ser leída (independientemente de la valoración que se haga de este hecho) como la escenificación del conocimiento y gusto artísticos del narrador, un culto escaparate de homenajes, citas encubiertas y alusiones a un ilustre corpus de alta cultura (Lorca, T. S. Eliot, Faulkner, Proust, Van Gogh, Brueghel, Brahms y los grandes clásicos del jazz, entre otros muchos). Como bien advierte Sanz Villanueva, este amplio compendio está regido además por "una de las mayores afirmaciones de vitalismo que se encuentran en las letras actuales": "plenitud, gozo, celebración o felicidad" son algunos de los términos reiterados para especificar el estado anímico ante las obras disfrutadas. En conclusión, uno de los ejes centrales de lo que he llamado la vía cosmopolita gravita en torno a un determinado registro afectivo: el júbilo ante el descubrimiento de una novela, un cuadro, una fotografía o una pieza musical. Esta práctica cultural exige, para resultar exitosa, no la salvaguarda de un territorio ya trillado, sino el afán de la incorporación y la predisposición positiva hacia lo nuevo, lo que aún no se conoce y se anhela conocer.

El segundo ingrediente de la retórica cosmopolita tiene dos facetas complementarias. Por un lado, se elogia la ciudad de Nueva York por haberse constituido en un compendio del mundo, el lugar donde se concentra una mayor densidad de variedades étnicas, gastronómicas, lingüísticas y religiosas. Nueva York es una ciudad de ciudades en donde encontrar extractos de otras muchas partes del mundo. El narrador afirma, por ejemplo, que el "Metropolitan es un resumen comprimido de la historia del mundo" (170), que en "Manhattan caben todos los mundos posibles" (198) y que esta isla es el gran bazar del orbe (234). Asomarse a Manhattan implica asomarse paralelamente a un lugar y a todos los lugares de la Tierra. Pasear por sus avenidas conlleva "un corte geológico que atraviesa mundos sucesivos, provocándole al transeúnte no habituado al asombro de tan caprichosa variedad como un mareo de rotaciones planetarias" (22). Nueva York posibilita un viaje espacial muchísimo más dilatado que el tamaño de sus calles. Al pasar de una manzana a otra, el narrador recalca los contrastes (culturales, fisiológicos, económicos, lingüísticos…) como si estos señalizasen el tránsito a una nueva franja del planeta (eso sí, reinsertada en el caleidoscopio de la gran ciudad). Esta última permite el

viaje cosmopolita por medio mundo *sin tener que viajar por medio mundo*.

Por otro lado, hay un motivo de la retórica cosmopolita que ya estaba presente en varios libros de Muñoz Molina, como *El Robinson urbano* (1984), *El invierno en Lisboa* (1987), *El jinete polaco* (1991), *Sefarad* (2001) y *La noche de los tiempos* (2009). Este elemento es el desplazamiento, la mudanza, la dislocación espacial y el desarraigo. En *Ventanas de Manhattan* se compaginan segmentos nostálgicos sobre el pueblo (Úbeda) con otros en los que el lugar de origen se describe como el trampolín desde el que siempre se deseó saltar para llegar a otro sitio. El propio narrador añade además a este respecto varias declaraciones bastante reveladoras. Por una parte, declara: "Me atrae mucho y me intriga esa gente que se ha hecho la vida lejos de su país de origen" (76). Un poco más tarde, tras despedirse de sus hijos que regresan a Madrid, añade que éstos retornan "a escenarios familiares que ahora mirarán de otra forma, porque los estarán mirando con los ojos de quien ha ido muy lejos y vuelve modificado" (109). La distancia, no física, sino moral, cultural y estética del que viaja se vuelve permanente y existencial en el caso del extranjero ya que éste "[s]uele situarse por instinto a una distancia confortable de las cosas: las que suceden en su propio país le quedan lejos […] , y las que tiene muy cerca en el otro país […] no le duelen en el estómago" (119). En dos ocasiones al menos, tanto en la cena consular con el eminente cardiólogo como en la velada con los artistas vascos, hay un grado de nostálgico regocijo ante el hecho de que todos vienen "de tan lejos, como casi todo el mundo en esta ciudad de refugiados e inmigrantes" (261).

Antes de profundizar en el análisis de estos fragmentos, me parece necesario anunciar la siguiente idea. En sus rememoraciones de Úbeda y Granada, el narrador señala estos lugares como una tierra perdida que siempre deseó, en el fondo, extraviar. Esto le da a su situación presente un matiz paradójico. El narrador es el extranjero que siempre quiso serlo, aquel que, al perder su lugar de origen, se deshace de lo que (desde el comienzo) ya anhelaba evitar. Una vez perdido, se entona entonces la balada (en tono menor) sobre aquello que se extravió en los viajes y sobre el lugar (tierra de nadie) en el que se ha quedado. En resumen, hay un punto de revalorización idealizada de vocablos

como extranjería, nomadismo, provisionalidad, distancia, "destierro" (188), "exilios" (187) y "desarraigo" (189). Estos conceptos se identifican con un individuo dotado de un alto grado de movilidad, transcultural, plurilingüe e irónico que ha adquirido los códigos necesarios para desidentificarse y reidentificarse con referentes de diverso tipo. La "distancia confortable" de este extranjero es el signo de distinción del que ha aprendido a reinventarse o, al menos, a recubrirse con las prendas de la pluralidad, la diversidad, la otredad, el deslizamiento, el dislocamiento y la lejanía de uno mismo.

¿Cómo se podría repensar este cosmopolitismo que, como he mostrado, tiene sus tres pilares en el capital simbólico de ciertas prácticas culturales, el sujeto errante y multifacético, y el centro urbano (Nueva York) que posibilita los dos aspectos anteriores? Tres factores pueden ayudarnos a profundizar en el modelo cosmopolita que presenta Muñoz Molina. En primer lugar, el cosmopolita no es el turista, ni el exiliado político, ni tampoco el trabajador que abandona su origen involuntariamente. El cosmopolita elige, tal y como hace el narrador de *Ventanas de Manhattan*, trasladarse a otro lugar para "acceder a" y "sumergirse en" otras experiencias culturales. Su mirada es fundamentalmente estética y meramente observadora. A esta posición Bruce Robbins la ha llamado "[cosmopolitan's] spectatorial absence of commitment to change [the inequalities he witnesses]" (1992: 177). Dichas desigualdades forman parte, de hecho, de la pluralidad cultural que el narrador percibe. Este dedica, por ejemplo, algunas secciones enteras a retratar a la clase trabajadora y los sin-techo de Brooklyn y Queens. Estos tramos de la narración reflejan la mirada un tanto sorprendida de quien confronta una dimensión social (poco afortunada) de una cultural foránea que está conociendo y aprehendiendo.

En segundo lugar, desde Rousseau al menos, el cosmopolitismo ha tenido mala prensa debido a una cierta superficialidad en su acercamiento a otras culturas. En este acercamiento subyace una identidad que, superando localismos empobrecedores y particularismos reduccionistas, se abre a otros usos, tradiciones y normas. En teoría, este proceso está llamado a deparar un sujeto más dinámico, tolerante, culto y complejo, ya que es capaz de conciliar, aunque sea en una tensión irresuelta, diversas formas de vivir y entender la existencia. De

esto encontramos abundantes muestras en *Ventanas de Manhattan*, fundamentalmente en la admiración del narrador por aquellas figuras distanciadas de un origen y capaces de desenvolverse en varios registros culturales, criticando unos desde la perspectiva que le aportan otros. El problema de esta miscelánea de culturas es que, como argumenta extensamente Pratap Bhanu Mehta, la atención cosmopolita a la diferencia es fácil y segura "because it does not put the way we think of our dominant institutions at risk" (2000: 628). Con "instituciones", Mehta se refiere en concreto a todos esos apriorismos antropológicos, existenciales y morales que sustentan nuestra conducta y visión del mundo aunque, a menudo y precisamente por su carácter fundacional, sean presupuestos inconscientemente. En realidad, Mehta concluye que es precisamente porque se ignoran los planteamientos primordiales más decisorios por lo que acontece el placer estético de la diferencia cultural. En otras palabras, el cosmopolita disfruta de una diversificación cultural porque ésta no le resulta amenazante, y no le resulta amenazante porque obvia las contradictorias consecuencias últimas de dichos contrastes.

En tercer lugar, abordar el problema del cosmopolitismo a comienzos del siglo xxi exige enmarcarlo en el proceso de globalización. Si el cosmopolitismo en cuestión tiene su anclaje geográfico en Nueva York, resulta imperativo plantear qué rol desempeñan los Estados Unidos en este proceso de globalización. Para realizar esta tarea voy a servirme de una breve cita de *Ventanas de Manhattan*: "[Mis hijos] han cobrado conciencia de que la variedad posible de las facciones, las lenguas, los orígenes, los tonos de piel y hasta los ropajes y las gesticulaciones de la gente puede vivir sin grandes aristas de discordia en un espacio muy estrecho" (108). La orientación general de esta cita es sintomática de todo el volumen. Esta metrópolis encarna el ideal angloamericano de raigambre liberal de una sociedad multicultural, caracterizada por la (más o menos) armónica y mutuamente enriquecedora convivencia de múltiples étnicas, lenguas y tradiciones (Gowan 2001: 79, 86, 92). Esta variación del cosmopolitismo se presta a una doble crítica que Timothy Brennan resume con gran acierto. Por una parte, el multiculturalismo y el cosmopolitismo suelen hacer tándem para bosquejar utopías políticas bajo formas estética o éticas que, en última instancia,

suelen tener un funcionamiento económico más obscuro (Brennan 2001: 81). Brennan aclara que una celebración de la diversidad (en nombre del encomiable respeto ético o de la riqueza cultural) se desentiende de las estructuras productivas que sostienen dicha pluralidad. En muchos casos, la diversidad suele ser un eufemismo para no hablar de desigualdad y fracturas sociales solo contenidas con fuertes dosis de represión y manipulación social.

Por otra parte, la cita de Muñoz Molina preconiza la validez universal de una ideología oficial de un país, Estados Unidos (Brennan 2001: 79). En otras palabras, el cosmopolitismo multiculturalista (de Nueva York o cualquier otro lugar de los Estados Unidos) forma parte de una mitología norteamericana (inclusión, igualdad de derechos, respeto de los particularismos, nación de inmigrantes, etcétera) que históricamente ha escondido y esconde duros antagonismos sociales. Es justo reconocer que el narrador de *Ventanas de Manhattan* describe ocasionalmente tanto los núcleos de pobreza de la ciudad como su vida financiera desmesurada. Sin embargo, el autor soslaya la íntima conexión entre estas realidades y el discurso oficial del multiculturalismo cosmopolita. El narrador ve dos aspectos de Nueva York cuando, en verdad, estamos ante dos caras de una sola moneda: a) "el turbo-capitalismo de una economía global" con enormes consecuencias sociales desorganizadoras y fragmentadoras (Luttwak 2000: 4), y b) la ideología acompañante de la diversidad, la flexibilidad, el sujeto migrante y la convivencia antiesencialista y plural de múltiples culturas. Fue Žižek quien denominó con agudeza el multiculturalismo como "la lógica cultural del capitalismo multinacional" (1997: 28). El capitalismo tardío y la sociedades neoliberales de mercado imponen males sociales (muchos de ellos basados en el desarraigo y el destierro económico) que después se vuelven y son diseminadas como virtudes de ese mismo sistema (pluralidad, diferencias e hibridez).

En conclusión, el narrador de la obra de Muñoz Molina queda deslumbrado por la abrumadora multiplicidad de Nueva York. Esta es el signo axiomático de un espacio cosmopolita, en el que (a diferencia de España y sus trifulcas identitarias) se superponen diversidades de todo tipo en una fluida reacomodación que frena el chovinismo y la univocidad. Habitar Nueva York trae consigo, por un lado, una suerte de vacu-

na contra el síndrome de la homogeneidad y, por otro, dosis masivas de valores del capitalismo tardío y sus correspondientes ideológicos: hibridez, indefinición (*in-between-ness*), heterogeneidad, fragmentación, otredad, sincretismo, multidimensionalidad y descentramiento. Nueva York materializa para el ciudadano cosmopolita ese lugar donde toda diferencia está al alcance en forma de mercancía, aunque ninguna exija exclusividad y, mucho menos, un conocimiento de la historia que la ha traído hasta la Gran Manzana. El cosmopolita pasea, consume, sincretiza, relativiza, descontextualiza y acumula el prestigio de una sofisticación mundana, internacionalizada y superadora de provincialismos siempre vulgares. Parafraseando a Arif Dirlik, este libro escenifica la trayectoria de un escritor/narrador (originalmente de la periferia) que se reconstruye (en la metrópolis por excelencia) como un intelectual cosmopolita (1994: 340), repudiando (en parte, al menos) las ataduras de un origen marginal y abrazando el no-lugar y la indecibilidad poliédrica de una cultural de todas las culturas (el centro, Manhattan).

Epílogo: de qué Nueva York hablamos si no hablamos de los tiempos del cólera

En este último apartado quiero exponer esa conclusión de naturaleza más política que dejé anunciada en un par de ocasiones. *Ventanas de Manhattan* se publica en el momento más sombrío de la historia norteamericana desde el final de la Guerra Fría. Lo que algunos autores habían profetizado como "el fin de la historia", entendido como la marcha más o menos triunfal, pero *ad aeternum*, de las democracias liberales y las sociedades de mercado (Fukuyama 1992: xi-xix), se topa con un rotundo exceso de historia. El ataque contra las Torres Gemelas en 2001 se convierte de inmediato en la ocasión propiciatoria para relanzar una campaña con un doble frente. Por una parte, se abre un flanco exterior en varios países del Oriente Medio. Por otra, en suelo patrio, se adopta un paquete de medidas excepcionales en nombre de la seguridad nacional y de la "guerra contra el terror".

En un incisivo ensayo, Buck-Morss concluye que esta política pasa por la suspensión de la justicia nacional para combatir el terrorismo

en el extranjero y de la justicia global para defender la soberanía nacional en casa (2008: 165). En terminología de Carl Schmitt, esta autora concluye que, tras el 11 de septiembre, Estados Unidos flexiona todo su poder hegemónico para modificar "el *nomos* de la tierra", esto es, las reglas más básicas que rigen el concierto internacional de naciones, territorios, estados y pueblos (160-162). Otros autores, como Donald Pease o Sunaina Marr Maira, han abordado esta misma fase desde otras perspectivas: la violenta reedición del denominado "excepcionalismo americano" y sus autoconferidas prerrogativas, según Pease, y la construcción de una estructura casi imperial con derecho a bases militares, centros de tortura, gobiernos-marioneta y/o intervención contra aquéllos sancionados como enemigos (Maira 2009). En mi opinión, si esta belicosa *pax americana* aclara algo es que la globalización es (primordialmente) un proyecto estadounidense desde el punto de vista militar, político y cultural (Jameson 2000: 50, Mann 2001: 64, Watkins 2010: 19).[7] En este contexto, Nueva York no puede ser pensada como una ciudad más, sino como uno de los centros más emblemáticos de dicho proyecto globalizador. La misma idea puede ser expuesta desde la perspectiva contraria: en el terrible ataque contra el World Trade Center, los terroristas eligen (desde su propia óptica) su objetivo y sus connotaciones con una lógica irreprochable.

Muñoz Molina redacta y publica su libro justo en mitad este ciclo histórico. De hecho, el día en que las Torres son atacadas el narrador se encuentra en Nueva York y ofrece su testimonio de lo visto durante esas jornadas. Asimismo, está en Nueva York cuando se inicia la invasión de Afganistán en 2001.[8] ¿Cómo podemos interpretar las estrate-

7 Las ideas de Jameson, Mann y Watkins constituyen un contrapeso necesario a las prestigiosas teorías de Giovanni Arrighi. A pesar del impresionante trabajo que este último ha realizado sobre la historia del capitalismo, creo que sus posiciones (por ejemplo, en *The Widing Paths of Capital*) sobre el fin de la hegemonía americana y el inicio de la asiático-china me parecen aún un poco precipitadas.

8 Al iniciarse los ataques en Afganistán, el narrador afirma, ante las perturbadoras imágenes que ve en televisión, que "la guerra está muy lejos" (152). Poco después, añade: "Qué lejos está uno, en el espacio y en el tiempo, en este apartamento neutral de Nueva York, libre y desprendido de todo, devuelto al amor primitivo por

gias de la inmediatez y el cosmopolitismo en un libro que habla del corazón urbano de la superpotencia americana, justo cuando esta se halla inmersa en una expansión militar *fuera* y estado de emergencia *dentro*? Entiendo que hay algo de retórico en esta pregunta porque apunta en una dirección clara. De todas formas, me gustaría notar que, en el fondo, el refugio de la inmediatez, tal y como Adorno insistió en toda su obra, siempre han tenido a la regresión y al rechazo de lo teórico (1982: 20). Es por esto que, en su implacable *La jerga de la autenticidad*, Adorno advierte que "la totalidad de la apariencia de lo inmediato […] hace enormemente difícil a los rociados por la jerga [de la autenticidad, la inmediatez] ver a través de ella" (2005: 440).

La inmediatez se torna, en definitiva, en una conveniente prohibición que (en nombre de la contigüidad con las cosas mismas) fomenta la conformidad con el mundo tal y como *es*. Proponer una relación con la realidad basada en su presencia trae consigo el germen de una resignación contemplativa y la deposición de cualquier criterio normativo. Es más, sin categorías evaluativas también se corre el riesgo, como afirma Adorno, de ver los árboles y no el bosque. Preconizar la ontología más allá de racionalizaciones e intelectualizaciones abstractas ocasiona (como así ha sido el caso históricamente) afirmaciones solemnes sobre el mundo o el Ser realizadas desde un decisionismo voluntarista. La presencia, entendida como una esfera incólume que alguna dimensión del sujeto aún no ha emponzoñado, no deja de ser una ilusión, a menudo, fuertemente subjetivista y emotivista.

Todos estos argumentos tienen una relevancia aún mayor cuando se repiensan en el contexto de una narración sobre Nueva York en los tiempos del cólera, la guerra, Guantánamo y el intrusivo departamento de Homeland Security.[9] *Ventanas de Manhattan* se publica, ade-

---

las cosas, al puro asombro de descubrir el mundo y contarlo con palabras" (153). Además de las reverberaciones heideggerianas, quiero hacer notar una paradoja: el deseo de contar el mundo (cuando, en este, el inicio de una tanda de guerras es el principal acontecimiento) y, al mismo tiempo, la afirmación de que dicha guerra "está muy lejos" del encapsulamiento de su residencia neoyorquina.

9 Estoy plenamente de acuerdo con Carlos Ardavín y José Luis González Esteban en que el antiamericanismo ha sido y es un aspecto nada desdeñable de la cultura

más, un año después de la Cumbre de las Azores y del inicio de la Segunda Guerra de Irak, en las que el gobierno español de turno busca poner un pie en un "club" internacional de influyentes potencias. En este escenario, la inmediatez se torna en un canto de lo presente, lo concreto y los sentidos justo cuando parecieran precisarse otras herramientas para aprehender la ciudad, su ensambladura en este conflictivo momento histórico y el papel que un intelectual español puede desempeñar en él (incluso sin quererlo). Al final, *Ventanas de Manhattan* parece el elocuente conjunto de percepciones de un narrador que no quiere dejarse zarandear por el huracán político y social que azota la urbe (Nueva York) y su propio país. La materialidad de la metrópoli, uno de los escenarios trágicos de esta profunda crisis internacional, es convertida en un "cuartel de invierno" donde resguardarse de las inclemencias del vendaval histórico.

Hay un último nivel de análisis que aquí solo voy a bosquejar. Uno de los *leitmotiv* de *Ventanas de Manhattan* es la mirada retroactiva de un narrador español, de provincias y orígenes humildes, que goza de su nuevo *locus* de sujeto transnacional, desarraigado, orgullosamente desidentificado (como él mismo asevera), que celebra la distancia que esta desidentificación le concede en una nueva etapa vital en Nueva York. Esta apuesta por el cosmopolitismo no atiende a la incomoda conexión histórica entre el cosmopolitismo y los proyectos imperiales (Brennan 2001: 75-76). Esta no es una correspondencia mecánica, pero es evidente que el surgimiento de las metrópolis y los sujetos cosmopolitas modernos ha sido posibilitado por envites colonizadores que articulan centros y periferias, y que transforman esos centros en densos engranajes de acumulación de capitales de diverso orden. Muñoz Molina queda deslumbrado por las esencias del cosmopolitismo en la ciudad que, tras ser cruel y puntualmente atacada, se torna en el evento propiciatorio para una ofensiva (militar, pero

española. Sigo sin ver clara, sin embargo, una definición conceptualmente coherente, así como históricamente sustentada, del término antiamericanismo. En otras palabras, tan cierto es que el antiamericanismo está plagado de inexactitudes y estereotipos como que la crítica del antiamericanismo también lo está.

también económica, cultural y política) de ecos neoimperiales para una reforzada hegemonía global. En esta ofensiva, y justo cuando el narrador escenifica su fascinación por Nueva York, España (el gobierno español) intenta también ganar protagonismo para promover su centralidad geopolítica y dejar atrás viejos complejos.[10] En fin, no queda sino preguntarse sobra los reveladores vasos comunicantes entre envites neoimperiales, metrópolis cosmopolitas, el respaldo de países periféricos (con pretensiones de más) e intelectuales provenientes de dicha periferia que, desde el corazón mismo del imperio, descubren una identidad más fluida, atraída por la inmediatez de las cosas y la diversidad de fenómenos culturales. En el análisis crítico de estos vasos comunicantes, mi impresión es que los escritos de Antonio Gramsci podrían ser un perfecto punto de partida, pero esta es una afligida historia (la de varios intelectuales y escritores españoles) para otro ensayo.[11]

Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Obras Completas. Volumen VI*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2005.

—*Against Epistemology*: *A Metacritique*, trad. Willis Domingo. Cambridge: The MIT Press, 1982.

Ardavín Trabanco, Carlos X. "Visiones de los Estados Unidos en la España democrática", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (eds.). *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 175-206.

10 Ángel Viñas indica la clave de este viraje de la política bilateral con los Estados Unidos a manos del presidente Aznar. Dicho viraje "representó en el fondo un intento de identificar una estrategia cuyos presupuestos conceptuales deben mucho, en fondo y forma, a la herencia franquista" (20001: 162).

11 Tengo en mente las amplias secciones que Gramsci dedica, en su *Notas de Prisión*, a los diversos tipos de intelectuales y a sus funciones organizativas en sociedades de clases.

Arrighi, Giovanni. "The Widing Paths of Capital. Interview by David Harvey", en *New Left Review* 56, 2009, 61-94.

Amann, Elizabeth. "Genres in Dialogue: Antonio Muñoz Molina's *El jinete polaco*", en *Revista Hispánica Moderna* 23.1, 1998, 1-21.

Ankersmit, Franklin Rudolf. *Sublime Historical Experience*. Stanford: Stanford University Press, 2005.

Bhanu Mehta, Pratap. "Cosmopolitanism and the Circle of Reason", en *Political Theory* 28.5, 2000, 619-639.

Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn. New York: Shocken Books, 1968.

Brennan, Timothy. "Cosmopolitanism and Internationalism", en *New Left Review* 7, 2001, 75-84.

Buck-Morss, Susan. "Soverign Rigth and the Global Left", en *Cultural Critique* 69, 2008, 145-171.

Callinicos, Alex. *New Mandarins of American Power: The Bush Administration's Plans for the World.* Cambridge: Polity, 2003.

Dirlik, Arif. "The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism", en *Critical Inquiry* 20.2, 1994, 328-356.

Doria, Sergi. "Asomarse y sentir vértigo", en *Revista de libros* 88, 2004, 48.

Eymar, Marcos. "*Ventanas de Manhattan*, de Antonio Muñoz Molina", en *El Ciervo* 53.640/641, 2004, 42.

Fukuyama, Francis. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press, 1992.

González Esteban, José Luis. "El antiamericanismo en España: el caso del conflicto de Irak, la prensa y el asesinato de José Couso", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (eds.). *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 207-218.

Gowan, Peter. "Neoliberal Cosmopolitanism", en *New Left Review* 11, 2001, 79-93.

Gramsci, Antonio. *Selections from the Prision Notes*, ed. y trad. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 2000.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Presence: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

—*Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Harvey, David. *The New Imperialism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

Heidegger, Martin. *Poetry, Language, Thought*. trad. Albert Hofstadter. New York: Harper Collins, 2001.

—*Being and Time*, trad. John Macquarrie y Edward Robinson. Oxford: Blackwell, 1993.

—*The Question of Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt. New York: Harper, 1977.

Herzberger, David. "Without a Grain: Identity Formation in Three Works by Antonio Muñoz Molina", en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 50.2, 1998, 23-40.

Iwasaki, Fernando. "Invención, memoria y conocimiento", en *Renacimiento* 45/46, 2004, 89-93.

Jameson, Fredric. "Globalization and Political Strategy", en *New Left Review* 4, 2000, 49-68.

Jiménez Redondo, Juan Carlos. *De Suárez a Rodríguez Zapatero: la política exterior de la España democrática*. Madrid: Dilex, 2006.

Juaristo, Juan Ángel. "Observations on the Recent Spanish Novel", en *World Literature Today* 80.3, 2006, 31-37.

Larequi-García, Eduardo-Martín. "En el centro del gran bazar del mundo", en <http://docentes.educacion.navarra.es/~elarequi/pdf/ventanas.pdf> [consultado 1-agosto-2012].

Lopate, Phillip. "Introduction", en Lopate, Phillip (ed.). *Writing New York. A Literary Anthology*. New York: Washington Square Press, 2000, xvii-xxxiii.

Lovitt, William. "Introduction", en *The Question Concerning Technology and other Essays* by Martin Heidegger. New York: Harper, 1977, xiii-xxxiv.

Luttwak, Edward. *Turbo-Capitalism: Winners and Losers in the Global Economy*. New York: Harper Perennial, 2000.

Maira, Sunaina Marr. *Missing: Youth, Citizenship and Empire after 9/11*. Durham: Duke University Press, 2009.

Mann, Michael. "Globalization and September 11", en *New Left Review* 12, 2001, 51-72.

Morgado, Nuria. "Entrevista con Antonio Muñoz Molina", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.1, 2006, 287-298.

Muñoz Molina, Antonio. *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

Neira, Julio (ed.). *Geometría y angustia. Poetas españoles en Nueva York*. Sevilla: Vandalia, 2012.

—*Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2012.

Pease, Donald. *The New American Exceptionalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Prieto del Campo, Carlos. "A Spanish Spring?", en *New Left Review* 31, 2005, 43-68.

Robbins, Bruce. "Comparative Cosmopolitism", en *Social Text* 31/32, 1992, 169-186.

Rodríguez, Juan Carlos. *Para una lectura de Heidegger (Algunas claves de la escritura actual)*. Granada: Universidad de Granada, 2012.

Sanz Villanueva, Santos. "*Ventanas de Manhattan*", en *El Cultural* 19/02/2004, <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8882/Ventanas_de_Manhattan> [consultado 1-agosto-2012].

Sherzer, William M. "Perspectivas literarias de Nueva York: novela y ensayo", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (eds.). *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 47-68.

Villanueva, Fátima. "*Ventanas de Manhattan*", en *Canal Social*, <http://www.canalsocial.net/secciones/libros/ficha_libro.asp?ID=1036&titulo=Ventanas%20de%20Manhattan> [consultado 1-agosto-2012].

Viñas, Ángel. "Encauzamiento, hipertrofia y reequilibrio: el eje norteamericano en la política exterior y de seguridad española", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (eds.). *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 157-167.

Watkins, Susan. "Shifting Sands", en *New Left Review* 61, 2010, 5-27.

Žižek, Slavoj. "Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism", en *New Left Review* 225, 1997, 28-51.

Freakshow: la cultura americana en el espejo de la literatura

Juan Francisco Ferré

Entrada: una relación icónica con América

Quiero empezar esta reflexión con una imagen significativa, un icono de las relaciones posibles para un escritor europeo de origen español con la cultura norteamericana, la primera cultura plenamente comercial de la historia. Como no podía ser de otro modo, se trata de una relación icónica, esto es, una relación mediada por las imágenes y la tecnología de producción de imágenes masivas.

Como se puede ver el cuadro reproducido, del pintor franco-islandés Erró, representa a un ratón Mickey recostado en el diván de un psicoanalista. Detrás de él, en un plano que parece más imaginario que realista, un par de moteras semidesnudas, con pistolas y copas y botellas de alcohol en las manos, parecen a punto de montárselo a lo grande en una fantasía surgida directamente de la imaginación corrupta del ratón cinematográfico más famoso de la historia (una ima-

gen plagiada de los escenarios de porno *pulp* de cualquier película de Russ Meyer y otros cineastas de sensibilidad *grindhouse* o de *explotation* que inspiraron también algunas escenas paródicas de las novelas vanguardistas de Kathy Acker). Junto al ratón Mickey, sin abandonar su pose de extrema atención clínica, el doctor Freud toma nota fiel de todas las obscenidades que emanan de la boca entreabierta y sonriente (entendamos la sonrisa como imperativo afectivo del negocio) del célebre roedor massmediático. Pero la imagen es reversible a su vez: ¿y si viéramos al doctor Freud, esto es, a la cultura europea, fascinada con el *ello* deslenguado del ratón Mickey, ese *ello* libidinoso que se hace imágenes y ficciones y música popular, cultura de masas en general, y acaba con el prestigio de la cultura europea y con su supuesta superioridad moral y cultural? Este cuadro representa también un acto de ventriloquía inconsciente. Con su impostura de seriedad facultativa, Freud, como representante de la inteligencia analítica y los valores de la alta cultura europea, actúa como inquisidor perverso y obliga a Mickey a decir lo que quiere, lo que más le interesa escuchar, transmitiéndole los signos de la vulgaridad más desvergonzada que el mismo doctor, prisionero de su cultura decimonónica, reprime tras una máscara de rigor científico y atildada vestimenta burguesa. De ese modo, Freud proyecta en Mickey y a través de él, más allá de su círculo de influencia, sus fantasmas y fantasías más inconfesables, menos respetables. Se produce así un bucle comunicativo entre los dos protagonistas de la escena: el mal endémico o el malestar libidinal de Mickey, como consumidor de primer nivel de los productos menos prestigiosos de la cultura de masas que él mismo representa como personaje mítico y en la que está atrapado, es el síntoma desconocido del otro, que solo así, mediante una inversión del *transfert* psicoanalítico, puede autodiagnosticarse, evidenciar sus patologías más arraigadas o exhibir ante el mundo su condición patológica forzada a encubrirse o reprimirse tras una fachada de respetabilidad profesional.

La conclusión a extraer de esta exégesis icónica es paradójica: tanto se podría entender que Freud, con su potencia intelectiva, ayuda a Mickey a liberar su libido, o al menos a expresarla públicamente sin cortapisas, ese deseo atrapado en los mecanismos de la fantasía infantil diseñada por la factoría Disney para consumo familiar, como Mickey,

con su forzosa promiscuidad con la industria del entretenimiento mediático mayoritario, alimenta las fantasías secretas del doctor y el conocimiento exhaustivo de las mismas. Europa y América, en sus facetas menos reconocibles, se desnudan en el espejo que cada una de ellas representa para el otro y proceden a descubrir sus rasgos menos reconocidos.

Visiones de América (1): Baudrillard y Jameson

Para centrar la cuestión, nada mejor que recurrir a dos intérpretes privilegiados de la cultura americana, uno como visitante, con todos los espejismos asociados a esa condición, y otro como nativo, con todas las ilusiones asociadas a esa condición.

Primero Baudrillard, quien en *Amerique* dejó testimonio en los años ochenta de lo que para el intelectual de formación europea podía suponer el choque con una cultura como la norteamericana. Las categorías de "simulacro" y "simulación", que hasta entonces había sabido definir en abstracto, alcanzaron una concreción al insertarse en un territorio que solo era explicable a partir de ellas. Dice Baudrillard, al describir Estados Unidos como "La utopía realizada":

> La cultura americana, al revés de la europea, se caracteriza por no haber pasado por los valores y gustos de la burguesía […] La cultura americana, en lo que tiene de específico, se situaría así entre lo primitivo y salvaje y el simulacro más sofisticado. De ahí su fascinación, tanto en los productos de alta cultura como en los de la cultura de masas, donde reside una parte importante de su fuerza mundial. Es por eso por lo que la búsqueda de obras de arte y espectáculos cultivados me ha parecido siempre fastidiosa y desplazada. Una marca de etnocentrismo cultural. Si es la incultura lo que es original, entonces es la incultura lo que hay que captar. Si el término gusto tiene un sentido, entonces nos ordena que no exportemos nuestras exigencias estéticas allí donde no tienen nada que hacer […] La banalidad, la incultura, la vulgaridad no tienen aquí el mismo sentido que en Europa (1991: 99; la traducción es mía).

Esta reflexión podría servir, asimismo, como comentario inesperado del cuadro de Erró citado más arriba. Como también este otro juicio, aún más categórico, con el que remata su provocativa argumentación: "Para ver y sentir América es necesario, así sea por un instante, haber sentido, en la jungla del *downtown*, en el *Painted Desert* o en la curva de una autopista, que Europa había desaparecido. Es necesario al menos haberse preguntado por un instante: ¿Cómo se puede ser europeo?" (102; la traducción es mía).

Curiosamente, la cultura norteamericana de la hiperconciencia crítica y el exceso productivo ya había encontrado, como veremos después, en el novelista Don DeLillo la traducción más adecuada de los conceptos de Baudrillard a los parámetros de la vida cotidiana en la sociedad de consumo en su magistral novela *Ruido de fondo* (*White Noise*), publicada en Estados Unidos en 1986, el mismo año que *América* en Francia, estableciendo una extraña conexión entre la ficción más avanzada de una orilla atlántica con la teoría continental más polémica.

En uno de sus últimos libros, *Valences of the Dialectic*, de 2009, Fredric Jameson, analizando el fenómeno de la globalización como "cuestión filosófica" y no solo conforme a la perspectiva política o económica que suele ser la convencional, ha cifrado la importancia de la cultura de masas norteamericana en la expansión mundial de su modo de vida e ideología y su "intervencionismo" e infiltración en otras culturas y poblaciones, en estos categóricos términos:

> Es suficiente pensar en toda la gente que ve en el mundo programas de televisión exportados de Estados Unidos para darse cuenta que esta intervención cultural es más profunda que cualquier otra cosa conocida en formas tempranas de colonización o imperialismo, o simple turismo. [...] Tenemos que entender algo que es muy difícil de entender para nosotros: *Estados Unidos no es un país, o una cultura, entre otros*. Hay una profunda disimetría en las relaciones entre Estados Unidos y cualquier otro país del mundo, ya sea del tercer mundo, el Japón o la Europa Occidental (2009: 438-439; la traducción y el destacado son míos).

Concretando aún más el objetivo de sus polémicos y muy críticos análisis, Jameson se atreve a afirmar más adelante algo tan incisivo como esto:

> Hollywood no es solo el nombre de un negocio que hace mucho dinero, sino también el de una revolución cultural tardo-capitalista fundamental, en la cual se destruyen viejas formas de vida para poner en su lugar las nuevas formas de vida. La implicación es que todo esto está en la naturaleza humana, y más allá, que *toda la historia ha estado moviéndose*

> *hacia la cultura americana como su apoteosis*… La verdad de todo este imperio cultural americano es la cultura del consumo, el consumo mismo entendido como vida cotidiana y como cultura de masas y de entretenimiento que nos instruye, día a día, proporcionándonos las imágenes y la música, y con ellas los afectos y deseos requeridos para participar en sus rituales (443; la traducción y el destacado son mías).

Y añadiría además este argumento definitivo, de absoluta importancia a la hora de entender el debilitado papel de Europa y de los países más avanzados de la eurozona en este juego global de representaciones y contrarrepresentaciones, esta guerra cultural inserta en el contexto geopolítico de la globalización:

> La centralidad de un área geográfica viene dada por la novedad en la producción y la innovación de la cultura de masas. Cualquiera que evoque la producción de cultura al mismo tiempo implicaría la producción de vida cotidiana, y sin esto el sistema económico difícilmente podrá continuar su expansión e implantación. *El fracaso de Europa, cifrado en la incapacidad de generar sus propias formas de producción cultural de masas, constituye un signo ominoso de nuestro tiempo. Una prueba de que la Americanización carece de alternativa* (446; la traducción y el destacado son míos).

Sin forzar demasiado la interpretación del cuadro de Erró, no cabe duda que, a la luz de este comentario de Jameson, podría entenderse que la actitud del personaje de Freud en el mismo, tan curiosa como concernida con la inclasificable enfermedad de su paciente, supone el reconocimiento de ese grave fracaso evocado por Jameson como propio de una esterilidad de signo europeo ante el dominio mayoritario de la doble cualidad consumista de la cultura de masas americana: canalización minoritaria de los fantasmas adultos del *ello* reprimido y pantallas mayoritarias de gratificación del deseo infantil. Por consiguiente, el choque de un intelectual europeo o español con la cultura de masas norteamericana es, además de necesario, doblemente instructivo, por todo lo que revela sobre el otro cultural, desde luego, en forma de fantasías y fantasmas sobre otra vida posible de lo que en su día se generó en su mismo seno cultural; pero también sobre sí mis-

mo, sobre las razones de su debilidad creativa y los motivos de la decadencia de su influencia y poder en la escena mundial.

De todos modos, las cosas no son tan nítidas y tajantes como Jameson, desde una posición ideológica marcada por una tentativa de recuperación del poder analítico del ideario marxista en una escena tan hostil al pensamiento crítico como la posmoderna, pretende hacer creer a su lector. Como escribí en mi novela *Providence*, focalizada en gran parte en este conflicto estético, al encarnar en la aventura americana de un director de cine este enfrentamiento radical entre momentos culturales tan dispares:

> En este sentido, convendría tener en cuenta que la cultura popular y el sistema de géneros han servido siempre en América, tanto en el cine como en la literatura, la televisión o el cómic, para expresar conflictos sociales, sexuales, políticos o raciales sin tener que adoptar los formatos de la alta cultura de importación europea, con sus evidentes limitaciones y posible esterilidad a ultranza; dar salida a identidades problemáticas, a traumas ocultos y experiencias personales o colectivas difíciles de asumir en discursos avalados por la enseñanza y los valores culturales así llamados superiores (Ferré 2009: 127).

Tampoco conviene olvidar todo lo que en la "utopía" llamada América ha dejado de funcionar desde hace tiempo o no lo hace como indica la propaganda publicitaria del sistema, como también recuerdo en *Providence*:

> Este país es un circo gigantesco con innumerables pistas ocupadas por números arriesgados y monstruos inconscientes, pero rodeado por todas partes de una muralla defensiva que lo convierte en un campo de prisioneros de tercera generación. Se puede vivir en el interior en medio del caos más extremo, pero cruzar las diversas fronteras que controla la burocracia gubernamental para entrar y salir del recinto alambrado, no importa el medio, se convierte en una aventura cada vez y un infierno opresivo (141).

La perspectiva de mi aproximación parte, pues, de una ambivalencia crítica hacia la supuesta superioridad de la cultura americana, fun-

dada en un imperialismo de corte comercial, tecnológico y militar, sin duda, percibiendo en ella también lo signos de su declive evidente, como el crítico cultural y sociólogo Morris Berman ha sabido detectar mejor que nadie en sus perspicaces análisis del "fracaso americano" y la debilidad flagrante de su posición falsamente hegemónica.

Visiones de América (2): Nabokov, Gaddis y DeLillo

Como vemos, la literatura sabe y ha sabido siempre, por definición, mucho más que la teoría. En el convulso seno de la literatura norteamericana se plantea este asunto con mucha más lucidez de lo que se suele reconocer. Veamos distintos ejemplos de grandes clásicos antes de mencionar, más adelante, propuestas más contemporáneas y esclarecedoras, por tanto, de muchas de estas cuestiones ya señaladas.

Lolita (1955), de Vladimir Nabokov, representa el momento inicial e iniciático de esta relación de enfrentamiento entre la cultura americana de la posguerra y la cultura europea de la preguerra. En este caso, la alta cultura europea se representa con los signos del viejo y gastado poeta y profesor Humbert Humbert y la cultura de masas con el ímpetu adolescente y la vitalidad incoercible de Lolita Haze, doble deseable de su madre, ama de casa filistea. Esa es la alegoría cifrada en la irónica trama de apariencia pedófila de la novela: una inversión de la Paideia o educación o instrucción del inmaduro (en este caso, una niña inmersa de pleno en la cultura popular y la vida americana) por el adulto de origen europeo, cargado de valores tradicionales de su cultura tenida por superior. Esta inversión de papeles se plantea en similares términos eróticos (con cierto componente sadomasoquista) que en *Pornografía* de Gombrowicz, pero con un contenido alegórico ensanchado o ampliado por la inmersión traumática de la sensibilidad minoritaria europea (afrancesada, decadente, selecta, perversa) en el magma social y cultural americano (mediático, estereotipado, promiscuo, vulgar).

Los reconocimientos (1954), de William Gaddis. Es la expresión de la trágica imposibilidad para la cultura americana de ponerse al nivel de elevación estética y filosófica de la cultura europea elitista, a pesar

de las tentativas del propio Gaddis y de su colega William Gass, los escritores más emparentados con la novelística intelectual de los años veinte y treinta del siglo pasado (Proust, Joyce, Mann, Broch, Musil) o coetánea (Bernhard). El lote de malentendidos se multiplica a medida que la trama de la novela avanza hacia su inexorable fin sembrada de imposturas existenciales, simulación artística, malversación de talento y dinero, identidades equívocas, imposible autenticidad, etc. En la escena final logra expresarse toda la dimensión de ese fracaso absoluto, como una parábola que resumiera el ideario de la novela, a través del desenlace de la historia de Stanley, el músico fallido que dedica de modo vocacional su vida a reconstruir una partitura musical para órgano que se tocaba en una iglesia italiana medieval. Cuando ha logrado su objetivo, el musicólogo acude a la pequeña iglesia con la intención de transmitir al edificio las vibraciones recobradas de la música que siglos atrás expresaba la vida espiritual de la comunidad que acudía al templo a celebrar a su creador manifiesto. A pesar de las advertencias en italiano del sacristán, a quien no comprende, Stanley se empeña en tocar la composición en el órgano de la iglesia agravando las notas más intensas. La iglesia, al poco de comenzada la instrumentación, se derrumba. El músico, que habría deseado restituir un sentido tradicional a la incuria en que se mantenía la arquitectura religiosa del templo, desaparece entre las ruinas para siempre, y su partitura milagrosa es recuperada pero cae en el olvido. Aquí aparece cifrado en lenguaje figurativo novelesco un aviso importante sobre lo que significa la cultura en el tiempo, o cómo dialoga la cultura con el tiempo, y, si se quiere, un apólogo sobre que cada periodo histórico tiene su arte propio y no cabe por tanto, en términos estéticos, ni la nostalgia ni la regresión ni, por supuesto, la imitación de modelos pretéritos (mal neoclásico por excelencia). Por eso quizá el pesimismo total de Gaddis en su novela póstuma, *Agapē Agape* (2003; traducida al español como Ágape *se paga*), al abordar la historia del piano mecánico (o la pianola, instrumento de moda en los hogares americanos desde finales del siglo xix hasta la crisis del 29), como una alegoría en la que ve realizado el espíritu humano más mezquino y mediocre: el que impone la mecanización y comercialización del arte y la negación del talento individual, como mala interpretación democrática, para eliminar el sentimiento

de fracaso de la vida social y procurar una postiza felicidad a todos los ciudadanos a través del entretenimiento y la gratificación sin esfuerzo, con la música en este caso como paradigma cultural. En esta hermosa novela se vaticina con tono sarcástico y desengañado que el destino americano consistirá en que todo, incluido Gaddis, acabe plastificado y convertido en "un tebeo, en unos dibujos animados".

Ruido de fondo, de Don DeLillo, establece el código de barras (y estrellas) como símbolo consumista y patriótico al mismo tiempo de lo que su autor denomina el "misterio americano". La grandeza paradójica del así llamado "misterio americano", para Delillo como para Baudrillard, radicaría en su condición de primera cultura mundial construida sobre la total conciencia del artificio y la simulación de sus fundamentos, a pesar de su tendencia a negarlo u ocultarlo. Un misterio que se presenta, pues, como simulacro inmanente y pretende en todo momento ser entendido y aceptado como tal, sin abandonar su condición de enigma impenetrable por su mismo exceso de transparencia y banalidad. DeLillo entiende como pocos narradores de su país que lo que otros llaman con ingenuidad la realidad americana estaría fundada, sobre todo, como el sagrado dólar y todo el sistema que lo sacraliza, en la irrealidad de sus transacciones comerciales, actos de consumo e intereses financieros. Todos los motivos habituales de las anteriores novelas de DeLillo (la cultura comercial, la televisión omnipresente, la catástrofe ecológica, el terrorismo integrado, la fatalidad tecnológica, los supermercados y centros comerciales como recintos y formas de culto religioso, liturgias sociales de nuestro tiempo, modos de relación y participación en fenómenos de raigambre colectiva, etc.) se entrecruzan en *Ruido de fondo* para ser conducidos hasta sus últimas consecuencias narrativas e intelectuales, como en un carnaval cíclico, o un bucle de cierre imposible, como analizara Tom LeClair en relación a la novela. Como ya sucedía en *Los reconocimientos*, esta ficción suprema se organiza, pues, como una conspiración novelesca contra la idea misma de lo natural, de lo auténtico o genuino, uno de los mitos fundacionales de la cultura americana (y no solo de ella, el dispositivo de enraizamiento es común a todas las culturas); contra la idolatría de tomar por reales los sistemas simbólicos, la tendencia humana a naturalizarlo o neutralizarlo todo en fosilizados sistemas de valores, desde la violencia de los procesos biológicos y

sociales o la artificialidad de los sistemas de organización de la vida hasta el significado de la cultura. Y sobre todo esta confabulación narrativa se rebela, como en Burroughs o Pynchon, contra la idea de realidad difundida desde el poder del Estado y las agencias gubernamentales. No es casual, en este sentido, que DeLillo escribiera *Ruido de fondo* tras su reencuentro con la América de los ochenta, la de Reagan, dominada por los valores de la publicidad invasiva, el consumo desaforado y la televisión omnipresente, después de una estancia de varios años en Grecia.

Interludio: América y la mitología freak

América es un país *freak*. Los fundadores de esta utopía transatlántica lo dispusieron así en su testamento genético siglos atrás. En un principio, la bandera *freak* fue la libertad religiosa, la libertad de culto. El *Mayflower* rebosaba de *freaks* deseosos de erigir templos en el Nuevo Mundo para establecer una comunicación privilegiada con Dios. Con toda razón intuyeron que el divino hacedor era uno de ellos (*Primus inter pares*). Más tarde, fue el culto a la libertad como valor abstracto. Abarrotada de cultos individuales, esta sociedad expresa así la sagrada creencia en la singularidad *freak* de cada uno.

En América, se mire por donde se mire, el poder está en manos de *freaks*. Pero también las víctimas del poder son *freaks*, y todo el mundo es un *freak* en potencia. Este es el fascinante secreto de las fotografías de Diane Arbus o del cine de Harmony Korine. Por esto mismo, la parte de la literatura norteamericana que más me fascina no es que sea *freak*, sino que desnuda al *freak* de su caparazón social y lo muestra como un ser vulnerable e indefenso. Detrás de las fachadas de seriedad moral con que los americanos han conseguido disfrazarse ante el mundo se esconde un *freak* prepotente y medroso al mismo tiempo, un peligroso fanático o un perverso puritano obsesionado con su propia debilidad e impotencia. Detrás de todo *freak* hay un libro de la Biblia, o la Biblia integral, aprendida de memoria y luego olvidada y recordada de nuevo, con total libertad y fantasía.

En numerosos personajes de Hawthorne, tanto en sus relatos como en sus novelas, se refleja ya esta condición desvelada del excén-

trico, sobre todo en "Wakefield", donde el protagonista abandona su casa una mañana para contemplar ensimismado durante veinte años el gran vacío dejado por su ausencia y transformarse en el "paria del universo". Por no hablar del gran Melville. ¿Qué es la cetácea novela *Moby Dick* sino la sátira feroz del empeño *freak* de conquistar a toda costa un modelo propio de vida? ¿Y la ballena blanca, sino la criatura maligna concebida a la medida de la fantasía *freak* de una pureza excesiva, un poder inmaculado y una moralidad extrema? Como afirma Morris Berman, *Moby Dick* no sería sino "una estremecedora descripción metafórica de la historia americana" (2012: 56). Pero también está Bartleby, el intrigante *freak* decimonónico: la contrafigura del héroe o el empresario socialmente idolatrados, la oscura encarnación del alma pasiva de América. Podemos rastrear su presencia espectral en relatos y novelas de Henry James, Hemingway, Sherwood Anderson, Scott Fitzgerald, Lovecraft o Faulkner, en estos últimos con matices más truculentos, al igual que en las novelas de Cormac McCarthy, el otro profeta de Providence, contaminando de estética neogótica la épica maniquea del Oeste (el juez Holden, el *freak* patológico y criminal de *Meridiano de sangre*).

Es en la literatura de las últimas tres décadas donde el *freak* se ha naturalizado como gran (anti)héroe americano. Para descubrir al *freak* que se esconde tras la figura del presidente no tendría que escanear a Clinton o a Bush, por citar a dos de los más recientes, sino leer esa gran parodia de la América de los cincuenta que es *The Public Burning*, de Robert Coover, donde Richard Nixon se transfigura en el *freak* histórico número uno a las órdenes del carismático Tío Sam para planear y ejecutar un "auto de fe" contra el matrimonio Rosenberg en una Times Square abarrotada donde se cruzan Gary Cooper y Mickey Mouse con las turbas linchadoras más desbocadas. En el epílogo de la novela, como recompensa por sus grandes servicios presentes y futuros a la patria de los valientes, Nixon merecerá ser sodomizado alegremente por el Tío Sam en una revulsiva perversión del cuento de hadas *La bella y la bestia* en la que el *freak* presidenciable encarnaría el prototipo de reina radiante de la fiesta de graduación.

Los *freaks* (mentales y físicos) abundan en la novelística de David Foster Wallace y Dave Eggers o en los "parques temáticos" de George

Saunders, por no hablar de A. M. Homes, en especial en su relato "La ex primera dama y el héroe del fútbol americano" (incluido en *Cosas que debes saber*), una desternillante parodia política y una evocación corrosiva de los años tardíos del matrimonio Reagan: con Ronald, el presidente más peliculero y mediático de la historia americana, derrotado por el Alzheimer, y Nancy, esposa abnegada y fiel hasta el final a la imagen política de marca del matrimonio republicano, como pareja estelar de esta senil comedia televisiva de situaciones delirantes. Por otra parte, las mejores novelas de Chuck Palahniuk, un naturalista del fenómeno, son carnavales *freak* escritos por un *freak* para *freaks* fanatizados: tanto *El club de la lucha*, un tratado entomológico del fenómeno *freak* como subversión violenta del orden establecido, como *Asfixia*, donde escenifica la gran alegoría *freak* de un parque temático de la historia nacional interpretada por actores que son parias y marginales, réplicas *freak* de personajes de un pasado *freak*, y, desde luego, *Fantasmas* o *Rant*, muestras supremas del horror social *freak*.

Pero es Bret Easton Ellis, entre los escritores de última generación, quien se ha tomado más en serio la tesis del *freak* emboscado en todo americano. No me refiero tanto a sus novelas de los ochenta, donde el pijo y el *freak* eran figuras reversibles y se codeaban en la misma barra para ingerir las mismas sustancias tóxicas y esconder su vergüenza metafísica en los mismos agujeros y orificios, sino a *American Psycho*, donde la máscara del *yuppie* se solapa con la del psicópata ejecutor, el *freak* que ha interiorizado la locura del sistema y la aplica implacable sobre sus semejantes de menor rango o posición. En *Glamorama*, en cambio, es el devenir *freak* del famoso, del glamouroso, carne de masa mitómana y sobreexcitada, protagonizada por un individuo tan mediocre y acomplejado como el público que consume su divinizada imagen mediática. En su última novela hasta ahora, *Lunar Park*, Ellis da el paso definitivo y muestra la horrible verdad sin tapujos: el escritor no es solo otro *freak* en esta feria alucinante de *freaks*, sino el *freak* absolutamente consciente de su condición periférica y residual.

En todo caso, la mejor descripción de América como utopía *freak* la proporciona una novela de ciencia-ficción de Philip K. Dick, el supremo *freak* literario. En *Los clanes de la luna Alfana*, Dick presenta una colectividad lunática compuesta de alienígenas nativos casi extin-

guidos y colonizadores humanos agrupados según las psicopatologías de la Tierra original (maníaco-depresivos, esquizofrénicos, hebefrénicos, paranoicos, etc.). Esta imagen *freak* del futuro representa la coexistencia conflictiva, en un contexto tecnológico avanzado, del pasado y el presente antropológicos de América. La ventaja es que para entonces, como especula Dick en su novela *Simulacra*, la Casa Blanca ya no la ocupará un *freak* con tendencias mesiánicas, como hasta ahora, con todos los problemas que eso acarrea, sino un androide democráticamente elegido. Un simulacro *freak*.

Alegorías de América: cinco visiones del imperio antes y después de la catástrofe

En plena americanización del mundo, podría resultar instructivo revisar un quinteto de narraciones paradigmáticas que han marcado la última década con su innovadora representación de la vida americana. Estas novelas demuestran que todavía es posible, desde la marginalidad social de la literatura, conocer cuál es el ritmo del corazón del imperio, qué pesadillas perturban el sueño americano y qué pensamientos ocupan un cerebro que está dejando de ser humano y transita hacia estados "maquínicos" dignos, como en las mejores novelas *ciberpunk*, de una inteligencia artificial alimentada de principios cognitivistas y pruritos de control total.

Sus autores son la NBA de la narrativa contemporánea.[1] Una generación y media de jugadores del máximo nivel que han sometido las

1 Me parece oportuno recordar ahora que las novelas y autores destacados en este artículo representan una muestra heterogénea del sector más productivo, por así decir, de la generación nacida en los sesenta y setenta, la que sucedió a la primera generación posmodernista y fue parcialmente englobada en el *avant-pop* de mediados de los noventa y en otras escuelas o movimientos coetáneos. Ni que decir tiene que los autores de la generación anterior han seguido publicando obras maestras de la talla de *Submundo* y *Cosmópolis* (Don DeLillo), *The Tunnel* (William Gass), *John's Wife*, *Zarzarrosa* y *The Adventures of Lucky Pierre* (Robert Coover), *Operación Shylock*, *La mancha humana* y *La conjura contra América* (Philip

formas de la ficción a la más profunda renovación concebible en un entorno culturalmente hostil y mediatizado. Son cinco novelas heterogéneas que trazan un retrato alegórico de la realidad norteamericana tan alejado de los estereotipos del cine o la televisión como de los pomposos discursos de sus líderes y mandatarios (por no hablar del fundamentalismo crítico de sus enemigos).

Bienvenidos a la América real: un territorio un tanto circense y lunático donde la familia disfuncional se ha convertido en institución funcional al servicio del consumo y las nuevas tecnologías tiranizan la gestión pública de la vida privada y la intimidad sin otro horizonte que las innumerables pantallas en las que se refleja el supremo desconcierto de un sujeto individual o colectivo cada vez más evanescente e indefinible.

La broma infinita / *Infinite Jest* (1996), David Foster Wallace (Ithaca, 1962-2008)

Esta novela elefantiásica constituye la gran síntesis paródica de los modos narrativos de las últimas generaciones. Engarzadas en su invertebrada textura narrativa (1.092 páginas de "cuerpo central", más un suplemento de 115 páginas de "notas y erratas", en la versión española), *La broma infinita* contiene múltiples novelas: una novela política sobre el destino imaginario de la utopía americana; una novela cómica

---

Roth), *No es país para viejos* y *La carretera* (Cormac McCarthy), *Arc d'X* y *Zeroville* (Steve Erickson) y, muy especialmente, Thomas Pynchon (*Mason & Dixon* y *Against the Day*). Del mismo modo que autores como Chuck Palahniuk (*El club de la lucha*, *Asfixia, Rant* y *Snuff*), Dave Eggers (*Ahora veréis lo que es correr*), William Gibson (*Pattern Recognition*, *Spook Country*), Rick Moody (*La tormenta de hielo*), A. M. Homes (*El fin de Alice*, *Cosas que debes saber* y *Este libro te salvará la vida*), Richard Powers (*Galatea 2.2* y *Ganancia*), William Vollmann (*The Royal Family* y *Europa Central*), Doddie Bellamy (*The Letters of Mina Harker*), Jeffrey Eugenides (*Las vírgenes suicidas* y *Middlesex*), Douglas Coupland (*Generación X*, *Microsiervos*, *J-Pod* y *El ladrón de chicles*) o George Saunders (*Guerracivilandia en ruinas* y *Pastoralia*), por citar solo unos pocos, podrían formar parte con iguales méritos de este *top five* absolutamente personal. De hecho, he escrito sobre casi todos ellos en otros contextos.

sobre la desnuclearización de la familia nuclear; una delirante novela de espionaje y terrorismo (con travestismo incluido) entre norteamericanos y canadienses; una novela didáctica sobre la rivalidad moral entre un tenista superdotado y depresivo y un delincuente drogadicto en rehabilitación; una novela irónica de ciencia ficción sobre un territorio biotecnológicamente modificado y un calendario (el "tiempo subsidiado") vendido al patrocinio publicitario de las multinacionales; una novela psicológica sobre una competitiva academia de tenis, sus tenistas aspirantes, la disciplina deportiva y la ideología ascética; una novela anafrodisíaca sobre las conquistas sexuales de un famoso jugador de fútbol americano; y una novela fantástica sobre una película asesina. Pero *La broma infinita* es, sobre todo, una melancólica suma narrativa sobre las variadas formas de la adicción, la monomanía, la toxicomanía, el enganche y la entrega obsesiva.

Precisamente, el vínculo de unión entre todas estas novelas inabarcables es una película experimental (el último episodio de una serie titulada *La broma infinita*) que posee la doble virtud, en un mundo dominado por el entretenimiento, la evasión y la diversión audiovisual, de absorber la atención de sus espectadores hasta la anulación mental y la muerte, y suplantar con su absolutismo visual a la realidad circundante con un efecto similar a la drogadicción. No obstante, el contenido misógino del cartucho exterminador y su aspecto mortalmente regresivo y entontecedor convierten a este simulacro de ficción en el artefacto alegórico más potente sobre la cultura de masas y la industria del entretenimiento que ha producido la narrativa del siglo xx. Un comentario corrosivo y pesimista sobre la naturaleza humana y la cultura contemporánea escrito por el estilista más imaginativo de su generación.

Glamorama (1998), Bret Easton Ellis (Los Ángeles, 1964)

¿Se imaginan a los modelos más publicitados de ambos sexos participando en una orgía mundial de atentados terroristas a fin de imponer la belleza como alternativa radical al mal gusto generalizado de la clase media? Algo parecido se propuso Ellis al escribir esta novela sarcástica y demoledora. En *Glamorama* la descripción del mundo de la moda,

la fama o el famoseo, la alegre vida mundana de los modelos y su asociación con el terrorismo como transgresión nihilista de quien se deja llevar por la promesa de belleza inconsecuente y felicidad narcótica del sistema, es no solo muy lograda sino de lectura obligatoria para entender las trazas del mundo en el que nos movemos a diario como figurantes y víctimas potenciales.

Glamorama es un proyecto narrativo finisecular que vuelve análogos, en tanto exponentes del régimen espectacular que domina nuestras sociedades, el desfile de modas y el atentado terrorista, las últimas colecciones de temporada y la masacre indiscriminada de ciudadanos, la alta costura y el alto coste en vidas humanas. El terrorismo se ha vuelto *fashionable*, cosmético y de diseño, y las *fashion-victims* del mundo, gracias a la perversa trama de la ficción, se inmolan a la moda que más les "mola": se vuelven víctimas literales de la moda divina o, todavía peor, de los modelos idolatrados.

Si la moda, las pasarelas y la fama son el Olimpo mediático de nuestro tiempo[2] y el *look* y el *glamour* un barniz platónico de efímera duración al alcance de la guapa minoría de los elegidos de cada casa, esta novela se atreve a explotar con inteligencia el síndrome de la idealización universal por los demás mortales de ese mundillo un tanto necio y untuoso de cremas, y restituye la belleza a su condición criminal originaria, la del terror primigenio o el terrorismo sin causa. Esto es: el terrorismo sin otra causa que la reafirmación del poder de los poderosos sobre los parias de la tierra, que no tienen belleza ni fama ni, por supuesto, dinero con que suplir, así sea quirúrgicamente, esas carencias tan traumáticas.[3] El triunfo de la voluntad estética como vo-

---

2 Es en este sentido en el que puede decirse que *Glamorama* constituye la más perfecta continuación pensable del proyecto incoado en *American Psycho* y culminado en *Lunar Park*.

3 Desde entonces, Ellis ha publicado la espléndida *Lunar Park* (2005), dando una ingeniosa vuelta de tuerca al componente autoficcional de toda su narrativa y agravando aún más, por aproximarse al género del terror (como hizo también Palahniuk en *Fantasmas*, siguiendo en esto al Danielewski de *House of Leaves*) en una parte fundamental de la trama, el desprecio crítico de sus enemigos literarios. Más recientemente, antes de abandonar la literatura, según ha declarado, y pasarse con

luntad de poder y exterminio del otro, del excluido o subordinado. La seducción de la belleza absoluta como reverso de la muerte individual y colectiva. ¿Fascinante fascismo? No. Fascinante *fashismo* (*fashion* + fascismo). Nunca Ellis se acercó tanto como en esta novela a las categorías narrativas de DeLillo (la banalidad y el mal): el mal emergiendo de la banalidad de la vida cotidiana (mucho más que la, demasiado banal, "banalidad del mal") como un subproducto ineludible de la sociedad del espectáculo, el sistema capitalista y el consumo globalizado (pienso en *Cosmópolis*, sobre todo, pero también en *Jugadores*, *Running Dog* y, por supuesto, *Ruido de fondo*).

La Casa de hojas / *House of Leaves* (2000), Mark Z. Danielewski (Nueva York, 1966)

Esta portentosa novela (*La casa de hojas*, traducción literal de su enigmático título, era la única de las cinco novelas no traducida al español en el momento de redactar este texto)[4] se compone, en un primer nivel, de un manuscrito redactado por un tal Zampanó para describir y comentar un ambiguo artefacto fílmico titulado *The Navidson Record*, cuya trama recoge las terribles experiencias padecidas por los Navidson (un matrimonio y sus dos hijos) al intentar habitar una casa campestre que se reveló finalmente una monstruosa arquitectura de pesadilla, una morada multidimensional y tenebrosa, la negación espacial de la idea humana de hogar.

El extraño manuscrito se presenta, en un segundo nivel, prologado y anotado por un tal Johny Truant, un joven que refuta la existencia real de la película y achaca su invención a Zampanó, interpola sus propios comentarios a los del viejo y solitario crítico cinematográfico y enriquece a pie de página la compleja narración contando anécdotas

---

armas y bagajes al mundo del cine como productor y guionista, publicó *Imperial Bedrooms* (2010).

4 Después de años de reclamarla en balde, Alpha Decay, en coedición con Pálido Fuego, ha publicado, en el otoño de 2013, una traducción realizada por Daniel Calvo [nota del editor].

de su enrarecida vida nocturna en tugurios de Los Ángeles, que obligan de inmediato al lector a dudar de la fiabilidad y salud mental del narrador principal y compilador del conjunto.

La técnica literaria podría recordar al Borges de los libros apócrifos y al Nabokov de *Pálido fuego*, si no fuera porque la laberíntica construcción de la novela, réplica literal de la aberrante casa de la ficción, gira en torno de un intrigante largometraje y no solo de manuscritos enigmáticos. La broma filosófica que encierra la trama de la novela se dirige al propósito inicial del cineasta Navidson de filmar la estancia familiar en la nueva vivienda conforme a parámetros banalmente realistas y refleja cómo el devenir de esa vivencia doméstica trastornó esas ingenuas categorías y las tornó en fantásticas y terroríficas. Esta indecisión estética entre el falso documental y la ficción total es una lección de indudable interés para cualquier narrador contemporáneo.

En suma, esta *House of Leaves* es una novela mutante, de múltiples niveles de lectura, que funciona eficazmente como una trama pavorosa de Stephen King, pero parece reescrita por un discípulo delirante de McLuhan o Derrida. De hecho, el asombroso diseño tipográfico de cada página del libro lo convierte en un objeto anómalo, un simulacro bibliográfico de potente originalidad, la suma de todas las posibilidades técnicas y creativas de la imprenta editada precisamente en la era de su desmantelamiento por las autopistas de la información y las pantallas ubicuas.[5]

---

5 El último experimento de Danielewski (este sí *verosímilmente* intraducible o impublicable) se publicó en 2007 y se llama *Only Revolutions*: se lee como un artefacto óptico, de adelante atrás y de atrás hacia delante, dándole vueltas y girando sin cesar como un disco, un planeta o, más adecuadamente, una rueda de automóvil, y es la historia alegórica del espacio americano en movimiento, valga la paradoja, narrada (¿?) por dos hermanos gemelos, uno masculino y otro femenino, de cuya confluencia sexual y textual *necesariamente* andrógina (posfeminista y pospatriarcal) emerge uno de los más poderosos sentidos del libro. En cualquier caso, la móvil ficción se apodera del tropo de los ciclos hipnóticos, las curvas cicloides y los *círculos viciosos* (de hecho, la asíntota del incesto es uno de los motores de rotación del doble eje fraterno) para "revolucionar" los formatos narrativos vigentes en la era (todavía demasiado lineal, esto es, racional o tecnocrática) de la (hiper)textualidad electrónica. No tan estimulante como su primera entrega, pero

LAS CORRECCIONES / *THE CORRECTIONS* (2001), JONATHAN FRANZEN (CHICAGO, 1959)

Como indica el título, esta novela retrata la insoportable fragilidad y extenuación del ser americano desde la perspectiva de una familia blanca, los Lambert, cuyos cinco miembros alegorizan la bancarrota ideológica y vital de la clase media en un entorno cultural y urbano en el que les resulta imposible encontrar acomodo sin hacer significativos sacrificios morales. Es el imperio cotidiano del cálculo pormenorizado, la ocasión fallida, la revisión permanente y el síndrome de la segunda oportunidad. En línea con la paradoja del sistema: nada se improvisa, pero todo es provisional.

En este sentido, no es casual que sea Denise, la hija pequeña, entregada con el mismo ardor a la nueva cocina en su restaurante de moda y a la pasión lésbica por la mujer de su socio capitalista, la que experimente una deriva personal más satisfactoria que los otros miembros de la familia. En todo caso, más que sus hermanos Chip, desastroso representante del fracaso intelectual de toda una generación, o Gary, prototipo del ejecutivo medio obsesionado por las inversiones financieras como compensación por la alarmante mediocridad de su vida conyugal y sexual.

Franzen reserva sus mayores dosis de humor, ironía y sátira para las escenas de la Navidad familiar, tan magistrales como patéticas, en las que la madre (Enid) intenta, contra toda razón, preservar la fuerza cohesiva de las tradiciones y los buenos sentimientos mientras el cerebro del padre (Alfred) naufraga definitivamente en el Alzheimer y los tres hijos, cada uno a su modo, hacen esfuerzos sobrehumanos para encajar por última vez en un mundo de valores en el que les resulta imposible creer después de todo lo que han vivido y conocido.

Las correcciones es la gran novela de la dramática descomposición de los baluartes mentales del imperio americano observada con la ma-

---

igualmente creativa, quedará como una de las grandes aportaciones de su autor para actualizar y redefinir la tecnología del libro, como fusión del formato estético y la trama de ficción, al servicio de una verdadera "revolución" afectiva de las relaciones humanas.

licia amable de una comedia de situaciones equívocas, sentimientos intensos y enredos hilarantes. En esto consistiría, esencialmente, la inteligencia artística con la que Franzen ha sabido acoplar la brillante técnica literaria aprendida de maestros formales como Don DeLillo con las exigencias estéticas de una realidad social explosiva, cada vez menos inteligible conforme a las categorías heredadas de la cultura humanista tradicional.[6]

La fortaleza de la soledad / *The fortress of solitude* (2003), Jonathan Lethem (Nueva York, 1964)

Precisamente, si hay una novela contemporánea donde se narre sin nostalgia el final de la hegemonía de la cultura blanca es en esta voluminosa ficción escrita por un novelista neoyorquino de origen judío y vertiginosa trayectoria literaria. Irónicamente, *La fortaleza de la soledad* es un artefacto narrativo capaz de condensar a través de las historias y errancias de sus múltiples personajes un vasto periodo de la historia americana como contrapunto generacional entre el predominio cultural de las formas "blancas" (el expresionismo abstracto, el cine experimental, la música pop, los cómics y la ciencia ficción, Hollywood, etc.) y el dominio callejero de las formas "negras" de expresión (el jazz, el *funk*, el *soul*, el *hip-hop*, el rap, el grafiti, etc.).

Por todo este panorama enciclopédico, como una alegoría de sus intenciones morales, circula una imposible historia de amistad, ambientada en la primera parte en el Brooklyn de los sesenta y setenta,

---

6 En cualquier caso, Franzen ha practicado aquí este agenciamiento de modo mucho más convincente que en sus dos novelas anteriores, *Ciudad veintisiete* y *Fuerte movimiento*, tentativas algo frígidas de una narrativa social lastrada por una ambición cualitativa que no correspondía *realmente* a sus posibilidades formales y cognitivas. Para lograrlo en ellas, se diría, le habría hecho mucha más falta encomendarse al paradigma del gran William Gaddis como hizo David Foster Wallace, con acierto e ingenio insuperables, en su novela póstuma e inacabada *El rey pálido*. Su más reciente novela, *Libertad* (2010), con mayor éxito si cabe que en *Las correcciones*, demuestra que Franzen aspira a convertirse en el cronista íntimo más penetrante de la vida americana del nuevo siglo.

entre un chico blanco (Dylan) y un chico negro (Mingus) y sus descubrimientos respectivos de la sexualidad, las drogas, la fantasía compensatoria, la integración y desintegración de los lazos sociales, el determinismo de la procedencia racial y la degeneración de la familia nuclear. Todo ello pasado por el filtro narrativo de los superhéroes de la Marvel y la DC, con un puñado de cómics desgastados, una capa voladora y un anillo de la invisibilidad como fetiches compartidos de un poder incomunicable.

En la segunda parte, Dylan se instala en Berkeley, hace carrera como crítico musical y se enamora de una estudiante afroamericana de posgrado con quien no podrá fundar un orden de convivencia satisfactorio hasta tanto no haya resuelto los traumáticos nudos de su pasado. En cambio, la vida fracasada de Mingus lo conduce a un interminable itinerario de condenas y cárceles, resumen certero del sufrimiento y la represión asociados a las condiciones de vida de muchos afroamericanos. El desencuentro final de ambos es, en este sentido, irreversible.

Esta novela de Lethem es la representación ambiciosa y lograda de un periodo crítico y un concepto terminal de América. En todo caso, es la primera gran novela posterior al 11 de septiembre que, sin referirse específicamente a la catástrofe, hace el balance sentimental e intelectual más honesto e implacable de la vida americana de los últimos cuarenta años y sella el final definitivo de la inocencia de toda una cultura y una sociedad.[7]

---

7 Lethem culmina con *La fortaleza* una trayectoria ejemplar que lo ha llevado del género de la ciencia ficción paródica (donde ha publicado novelas memorables como *Amnesia Moon* o *Cuando Alice se subió a la mesa*) a asumir las referencias subculturales con gran acierto en composiciones más ambiciosas y complejas (fórmula ya ensayada con éxito en *Huérfanos de Brooklyn*, su novela anterior). La obra posterior de Lethem se compone de un libro de relatos temática y formalmente vinculado a esta novela (*Men and cartoons*); un libro de artículos y ensayos *(The Disappointment Artist: Essays)* donde rinde homenaje crítico a sus pasiones culturales y literarias y transmite información autobiográfica crucial (Philip K. Dick, *Centauros del desierto*, *La guerra de las galaxias*, Brooklyn, sus padres, etc.), y su nueva novela *(You Don't Love Me Yet)*, una historia de amor ambientada en la escena artística angelina y el mundo del rock alternativo no demasiado satisfacto-

Conclusión: América en todas las pantallas

A partir de este balance cabría concluir que no existe una sola América sino muchas. Una entidad plural, ramificada y contradictoria que se multiplica al infinito en la galería de espejos de la cultura de masas y se refracta y fragmenta en el cerebro de los consumidores de cine, literatura y televisión tanto como en los de sus intérpretes más avezados. No conviene reducir América a una realidad territorial. Quizá la verdad del escenario americano haya que encontrarla en otro lugar, en una pantalla de cine o televisión, desde luego, y entre las páginas de algunos libros. Un ente más mitológico que real, más imaginario que realmente percibido, menos localizado en un espacio geográfico definido por categorías sociales y políticas que en un continente ilimitado e inabarcable que reside en las saturadas mentes de los ciudadanos de la megalópolis global, más atentos a los últimos productos aparecidos en todas las pantallas de los dispositivos puestos a su alcance que en comprender críticamente el designio de ese consumo ferviente y masivo. En cierto modo, América somos todos, lo reconozcamos o no de forma abierta, y en el escenario americano, guste o no a los críticos del sistema, se dirimen los conflictos esenciales que caracterizan a la vida humana del siglo xxi.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris: Le Livre de Poche, 1991. [*América*. Barcelona: Anagrama, 1988].

---

ria, excitante o convincente, según se prefiera. El año pasado publicó en Harper's un espléndido artículo ("The ecstasy of influence: a plagiarism") donde bromeaba con el plagio creativo y la paranoia actual sobre los derechos de autor y reivindicaba el remix de influencias y la cita tácita como estrategias estéticas (el apéndice final incluía todas las referencias literales con que había construido su discurso a modo de strip-tease literario de desvergonzada intención e indudable eficacia crítica). Merece visitarse, por la visión panorámica de su obra y de la cultura visual y literaria en la que se inscribe, su página web: <http://www.jonathanlethem.com/index.html>.

BERMAN, Morris. *Why America Failed: The Roots of Imperial Decline*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2012. [*Las raíces del fracaso americano*. Madrid: Sexto Piso, 2012.]

COOVER, Robert. *The Public Burning*. New York: Viking Press, 1977.

DANIELEWSKI, Mark Z. *House of Leaves*. New York: Pantheon Books, 2000. [*La casa de hojas*. Alpha Decay, 2013]

—*Only Revolutions*. New York: Pantheon Books, 2006.

DELILLO, Don. *White Noise*. New York: Viking, 1985. [*Ruido de fondo*. Barcelona: Circe, 1994.]

—*Underworld*. New York: Scribner, 1997. [*Submundo*. Barcelona: Circe, 2000.]

DICK, Philip K. *Clans of the Alphane Moon*. New York: Ace Books, 1964. [*Los clanes de la luna Alfana*. Barcelona: Minotauro, 2003.]

DICK, Philip K. *The Simulacra*. New York: Ace Books, 1964. [*Simulacra*. Barcelona: Minotauro, 2003.]

ELLIS, Bret Easton. *American Psycho*. New York: Vintage, 1991. [*American Psycho*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1991.]

—*Glamorama*. New York: Knopf, 1998. [*Glamorama*. Barcelona: Ediciones B, 1999.]

—*Lunar Park*. Barcelona: Mondadori, 2005.

FERRÉ, Juan Francisco. *Providence*. Barcelona: Anagrama, 2009.

—*Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace).* Málaga: EDA Libros, 2011.

FRANZEN, Jonathan. *The Corrections*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2001. [*Las correcciones*. Barcelona: Seix-Barral, 2001].

—*Freedom*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010. [*Libertad*. Barcelona: Salamandra, 2011.]

GADDIS, William. *The Recognitions*. New York: Harcourt, Brace, 1955. [*Los reconocimientos*. Madrid: Alfaguara, 1987.]

—*Agapē, agape*. New York: Viking, 2002. *[Ágape se paga.* Madrid: Sexto Piso, 2008.]

GOMBROWICZ, Witold. *La seducción*. Barcelona: Seix-Barral, 1982.

HAWTHORNE, Nathaniel. "Wakefield", en *El Gran Rostro de Piedra*, Madrid: Siruela, 1986.

HOMES, A. M. *Things You Should Know: A Collection of Stories*. "La ex primera dama y el héroe del fútbol americano", en *Cosas que debes saber*. Barcelona: Anagrama, 2005, 207-242.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
Jameson, Fredric. *Valences of the Dialectic*. New York/London: Verso, 2009.
LeClair, Tom. *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 1987.
Lethem Jonathan. *The Fortress of Solitude*. New York: Doubleday, 2003. [*La fortaleza de la soledad*. Barcelona: Mondadori, 2004.]
McCarthy, Cormac. *Blood Meridian*. London: Picador, 1999. [*Meridiano de sangre*. Barcelona: Mondadori, 2007.]
Melville, Herman. *Moby Dick*. A Norton Critical Edition. New York/London: Norton, 2002 (2ª ed.).
—— "Bartleby, el escribiente", en Bartleby, el escribiente; Benito Cereno; Billy Budd. (*Bartleby, the Scrivener*). Madrid: Cátedra, 2004.
Nabokov, Vladimir. *Lolita*. New York/London: Penguin Books, 1995.
Palahniuk, Chuck. *Fight Club*. New York: Henry Holt, 1997. [*El club de la lucha*. Barcelona: El Aleph, 1999.]
—*Choke*. New York: Anchor, 2001. [*Asfixia*. Barcelona: Mondadori, 2001.]
—*Haunted: A Novel of Stories*. New York: Doubleday, 2005. [*Fantasmas.* Barcelona: Mondadori, 2006.]
—*Rant*. New York: Doubleday, 2007. [*Rant.* Barcelona: Mondadori, 2009.]
—*Snuff*. New York: Doubleday, 2008. [*Snuff*. Barcelona: Mondadori, 2010.]
Wallace, David Foster. *Infinite Jest*. London: Abacus, 1997. [*La broma infinita*: Barcelona: Mondadori, 2011.]
—*The Broom of the System*. New York/London: Penguin Books, 2002. [*La escoba del sistema*. Málaga: Pálido fuego, 2013.]
Weinstein, Arnold. *Nobody's Home. Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. New York: Oxford University Press, 1993.

Sombras de América: Javier Cercas, Antonio Orejudo y la novela de campus española

José M. del Pino

La narrativa de ficción ambientada en los campus universitarios, norteamericanos y británicos principalmente, se ha constituido en un destacado subgénero narrativo desde mediados del siglo xx. Cuenta con notables representantes en las novelas de Mary McCarthy, C. P. Snow, Kingsley Amis, Vladimir Nabokov, Alison Lurie, Malcolm Bradbury, David Lodge, Don DeLillo, Donna Tartt y, ya en este siglo, en las de Phillip Roth, Tom Wolfe y Jeffrey Eugenides.

En la novela española también se cultiva –aunque menos frecuentemente– un tipo de ficción que explora las aventuras y vicisitudes de profesores españoles en universidades estadounidenses. En dichas obras suele confluir tanto la experiencia personal del autor como la influencia literaria de las obras citadas, y de otras novelas y películas sobre el tema. La *novela de campus*, también conocida en inglés como *novela académica*, ha sido definida por uno de sus principales cultivadores, el crítico y novelista David Lodge, como un subgénero narrati-

vo esencialmente cómico en donde se tratan serias cuestiones morales de manera ligera y brillante. La acción novelística –de acuerdo con Lodge– suele tener lugar en un bucólico campus universitario aislado del ajetreo de la vida urbana; en este espacio se retrata en tono humorístico el comportamiento de personajes cuyas altas preocupaciones de tipo intelectual, social y político se ven subvertidas por sus debilidades más humanas.[1] De manera más sistemática, la muy influyente crítica literaria Elaine Showalter ha dedicado al tema un libro titulado *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents* (2005). En este penetrante estudio, en donde se traza la evolución del subgénero desde sus inicios en los años cincuenta hasta finales del siglo xx, Showalter considera que las mejores novelas académicas suelen experimentar y jugar con las convenciones de la ficción, así como prestar atención a cuestiones sociales de su momento, satirizar los estereotipos profesorales y tendencias educativas, y transmitir el sufrimiento de unos profesionales que compiten unos con otros y que se angustian ante su propia exigencia de brillantez intelectual (4). Bruce Robbins, por su lado, hace un recorrido sobre la novela académica británica, en donde presta breve atención a la novela de Javier Marías *Todas las almas* / *All Souls* (1992) por estar situada en Oxford; sobre ella recalca la repetida idea de considerar los campus universitarios como oasis de bucolismo situados fuera de la historia (Robbins 2006: 264). Curiosamente, titula su artículo ("Lo que el portero vio: Sobre la novela académica") a

1 Lodge, creador de algunas de las novelas de campus más conocidas, define este subgénero en su artículo sobre *Pnin* de Nabokov, claro antecedente de sus exitosas *Changing Places* y *Small World.* Así lo expresa: "What the three books [*The Groves of Academe*, *Pictures from an Institution*, *Pnin*] have in common is a pastoral campus setting, a 'small world' removed from the hustle and bustle of modern urban life, in which social and political behaviour can be amusingly observed in the interaction of characters whose high intellectual pretensions are often let down by their very human frailties. The campus novel was from its beginnings, and in the hands of later exponents like Alison Lurie and Malcolm Bradbury, an essentially comic subgenre, in which serious moral issues are treated in a 'light and bright and sparkling' manner (to borrow the phrase applied to *Pride and Prejudice* by Jane Austen, who would certainly have written a campus novel or two if she had lived in our era)" (2004).

partir del anciano portero casi ciego del *college* donde vive el personaje de Marías.

La novela de campus española (categoría en donde se insertarían las novelas de temática universitaria) explora generalmente el llamado choque cultural y la difícil o imposible adaptación al nuevo medio de unos protagonistas que marchan a la universidad estadounidense a realizar estudios doctorales o a enseñar español como lectores o profesores. Este tipo de novela suele examinar el tema de la distancia y el desconcierto que experimenta un angustiado europeo/español en su contacto con el mundo académico y la sociedad estadounidense.[2] La actitud psicológica predominante en los personajes es la de fascinación ante la nueva realidad que experimentan, unida a un sentimiento profundo de rechazo, incluso de repulsión, por los aspectos más insólitos e indigestos (desde su punto de vista) de la cultura norteamericana.

La presencia de intelectuales y profesores españoles en el mundo académico estadounidense cuenta con una larga tradición, siendo la más conocida y prestigiosa la de los exiliados republicanos (Américo Castro, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Ramón J. Sender, entre otros). En las últimas décadas, y como consecuencia de los endémicos problemas del sistema universitario español, se ha producido un nuevo "exilio" académico-laboral de jóvenes que deciden realizar su doctorado en departamentos de español en Estados Unidos, y que en buen número terminan quedándose a vivir en el país de acogida (algunos representantes de ese grupo estamos presentes en este volumen). La experiencia doctoral en Estados Unidos no solo ha permitido que muchos españoles hayan conseguido realizar exitosas carreras académicas, sino que ha potenciado a la vez el desarrollo del tipo de narrativa del que se ocupa este artículo.

---

2 Melanie Catherine Simpson estudia esta novelística con detalle en el capítulo 2 de su tesis doctoral titulado: "The campus novel *a la española*: Hispanism, Spanish Identity and Anglophone academia". Dedica atención especial a *Todas las almas*, *Carlota Fainberg* y *El inquilino*, en donde explora "the subject of academic competition and cutthroat gossip in a foreign academic community" (2007: 113)

La novela de campus ha sido cultivada por sobresalientes escritores como Javier Marías en *Todas las almas* (1988)[3] –y de manera parcial en *Negra espalda del tiempo* (1998)–, Antonio Muñoz Molina en *Carlota Fainberg* (1999) y José María Merino en secciones de *El heredero* (2003) y en el magistral relato metaficcional "El caso del traductor infiel".[4] También el sociólogo Amando de Miguel ha publicado una novela ambientada en la Universidad de Minnesota con el título *Nuestro mundo no es de este reino* (2005). Javier Cercas es uno de los escritores que más fruto literario ha sacado a su estancia en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign a finales de la década de los ochenta. Más recientemente, Antonio Orejudo ha publicado una hilarante y cáustica novela, *Un momento de descanso* (2011), que trata sobre las aventuras de dos antiguos compañeros de estudios que viajaron a Estados Unidos para hacer sus doctorados y que se reencuentran años después en España. Aunque parte de su crítica se dirige al modelo del campus americano –con sus intrigas, imposturas y mezquindades académicas–, su implacable sátira va destinada al sistema universitario español, al que presenta como ejemplo de corrupción y decaimiento intelectual más allá de cualquier posibilidad de redención.

En su novela *El inquilino* (1989), Cercas narra la vida de un joven profesor sin titularidad que padece los rigores del sistema universitario estadounidense y la extrañeza cultural del forastero en un nuevo país. El que su protagonista, Mario Rota, sea italiano no es más que una tímida estrategia de distanciamiento de Cercas hacia un personaje que reproduce muchos de los datos de su propia biografía. *El inquilino*, novela que pasó prácticamente desapercibida al ser publicada, ya presentaba en 1989 el tipo de narrador y la fascinación por los Estados

3 Aunque Marías sitúa la acción en la universidad inglesa de Oxford, los planteamientos narrativos y la temática coinciden en gran medida con las novelas de campus americano.

4 Merino dedica también el relato fantástico "El otro camino" a su experiencia como profesor visitante en la universidad estadounidense de Dartmouth College en 2007. Este cuento aparece publicado por primera vez en la *Antología de cuentos* que he editado para Iberoamericana/Vervuert (2013). Sobre dicha estancia publica Merino un breve artículo, "Días en Darmouth College", en *Ventanas sobre el Atlántico.*

Unidos que Cercas desarrolla más por extenso en *La velocidad de la luz* (2005). Anteriormente, en 1997, Cercas publicó *El vientre de la ballena*, una novela de más calado que *El inquilino* y también de clara vocación autobiográfica, en la que se reproducen las críticas –sin dejar el tono humorístico– a la institución universitaria y sus representantes, pero esta vez en el ámbito español. El protagonista de *El inquilino* es un joven profesor –en plena crisis existencial– que fracasa en su camino hacia la titularidad y que termina siendo expulsado de su universidad debido, entre otros factores, a su incapacidad para producir el tipo y cantidad de publicaciones que se le exige. En las tres novelas, Cercas lleva a cabo una especie de "ajuste de cuentas", a ratos benévolo y a ratos despiadado, con seres reales transformados más o menos veladamente en personajes ficcionales.[5]

Estados Unidos y, más concretamente, el Departamento de Lenguas Románicas de la Universidad de Illinois, aparecen representados en *El inquilino* con esa mezcla de rechazo y piedad característica de una actitud psicológica de superioridad que suele dominar en muchos intelectuales (reales o autodeclarados) europeos. Como sabemos por otros trabajos de Cercas, tanto la ubicación de la trama argumental como los personajes son retratos bastante fidedignos de la experiencia real del autor en Urbana. La focalización narrativa predominante en la novela es la del extranjero que mira ese nuevo mundo con asombro, pero que al mismo tiempo va notando cómo se siente progresivamente atraído, y hasta atrapado, por él. *El inquilino* proyecta una mirada desfamiliarizadora sobre el medio americano que se plasma en una sátira del ambiente académico –enfocándose en sus intrigas– de un departamento universitario, a la vez que indaga en la figura literaria del doble (*dopplegänger* o sosias ficcional). América, como país y como símbolo, funciona como un espejo que duplica al extranjero que en él se mira, devolviéndole la imagen de un Otro –que es él mismo– aún reconocible en su diferencia.

---

5 Cercas utiliza en sus tres novelas universitarias la aproximación satírica propia de las "novelas en clave" (*roman à clef*). El lector informado reconocerá a los seres reales tras la máscara de la ficción.

El inquilino relata las vicisitudes de Mario Rota ante la llegada de un nuevo profesor de lingüística, el brillante y prolífico Daniel Berkowickz, que con sus numerosas publicaciones y ambición amenaza con desplazarle del puesto que ocupa. Mario ha sucumbido a una desidia profesional que tiene como consecuencia el que no haya publicado nada en los últimos tres años, con lo que peligra su continuidad en la universidad. Después de una serie de peripecias en clave cómica, la novela desvela en su final que el nuevo profesor no es más que el producto de la imaginación de Mario, una imaginación excitada por sus inseguridades académicas y personales. Berkowickz –un álter ego con éxito de Mario Rota– no solo amenaza su titularidad o *tenure*, sino también el afecto de su novia americana, su estudiante doctoral Ginger, y hasta la lealtad de la casera del edificio de apartamentos en el que Mario es inquilino. El nuevo profesor se constituye como una proyección de la ansiedad y también de la tentación del protagonista por integrarse en el mundo americano mediante el triunfo profesional y la seducción de una mujer del país. Dicha adaptación al medio se vive como una amenaza sobre la identidad original, ya que ésta va siendo sustituida inevitablemente por una nueva: la del europeo que poco a poco y casi a su pesar se va "americanizando".

El inquilino es un antecedente y, en cierto modo, un esbozo de personajes y temas que el autor desarrollará más por extenso y en profundidad en *El vientre de la ballena* y en *La velocidad de la luz*. En esta última, su protagonista es un lector español que fue a la Universidad de Urbana-Champaign para hacer el doctorado, pero que en vez de realizar la tesis escribió una novela titulada *El inquilino*, que trataba precisamente sobre su experiencia en aquella universidad. El juego autorreferencial es obvio, aunque existe una diferencia sustancial: mientras el personaje Mario Rota no parece tener planes de retornar a su país de origen, el autor de *El inquilino* –dentro de la ficción de *La velocidad de la luz*– y su autor en la vida real, Javier Cercas, decidieron regresar a España en 1989, abandonando así la posibilidad de desarrollar una carrera académica en Estados Unidos. De entre las numerosas conexiones de las dos novelas de Cercas una de las más interesantes es la del desarrollo de personajes que, con algunas modificaciones, aparecen en ambas. Un ejemplo relevante en *El inquilino* es un profesor de

castellano llamado Olalde, que está caracterizado como un excéntrico *perdedor* y casi un desecho de la institución universitaria americana.

> Olalde era español, corpulento, casi completamente calvo, ligeramente desgarbado [...] era soltero, y algunos atribuían a este hecho su notorio descuido personal. Pero el rasgo más sobresaliente de su aspecto físico era el parche de tela negra que, sujeto por una cinta que cruzaba de lado a lado su cráneo semipesado, le cegaba el ojo derecho dándole un aire de ex-combatiente que no desmentía su averiada fisionomía (*El inquilino* 58).

Olalde le revela a Rota en una de sus conversaciones el drama de los inadaptados europeos que, a pesar de los largos años de residencia en Estados Unidos, nunca acaban de acostumbrarse al país. Representa, asimismo, la voz crítica de quien, acomodado y resignado en los márgenes del sistema universitario y de la vida social estadounidense, se permite contemplar el país de acogida con una crudeza no exenta de simpatía piadosa. Olalde define así el típico campus americano (principalmente el de universidades prestigiosas situadas en zonas alejadas de centros urbanos): "en este país se empeñan en aislarlos [a los profesores] en estos campos de concentración paradisíacos que son las universidades, a cientos de kilómetros de cualquier lugar habitado, en medio del desierto como quien dice" (66-67). En su diálogo con Olalde, Rota gana conciencia sobre su situación de europeo culto que, sin amoldarse plenamente a la vida americana, va sintiéndose cada vez más un extranjero en su propio país de origen. Esta cuestión es significativa pues enfatiza cómo la vida en Estados Unidos fractura al personaje internamente hasta el punto de hacerle dejar atrás las certezas de una identidad más enteriza (europea) para provocarle una escisión esencial, una hibridez vital que no suele ser vivida de manera jubilosa, como parece propagar el credo multicultural.

De este modo, en *El inquilino*, Javier Cercas examina con distancia irónica el ambiente académico americano para ofrecer al lector un personaje-huésped que vive de alquiler en un lugar que no le es propio (un apartamento en una pequeña ciudad universitaria del Medio Oeste dentro de un extraño país). Se plasma en el personaje de Berkowic-

kz, la fantasía del autor en la vida real al imaginar cómo podría ser su vida como joven profesor de éxito; pero también la amenaza de acabar la aventura americana y su carrera universitaria como otro desencantado y marginado Olalde.

Será precisamente un doble de Olalde –transformado en *La velocidad de la luz* en un americano, lector de español y veterano de la Guerra de Vietnam, llamado Rodney Falk– quien ocupará el centro argumental de *La velocidad de la luz*.[6] En esta novela, Cercas desarrolla de manera mucho más ambiciosa el enfrentamiento de un español con la cultura americana, así como la consiguiente crisis de identidad que de ello deriva. Tema también fundamental de la obra es un incisivo examen sobre la capacidad de seducción de la violencia bélica, y sobre el heroísmo y abyección que genera la guerra. En este territorio, *La velocidad de la luz* continúa la reflexión emprendida en la novela anterior de Cercas, *Soldados de Salamina* (2001). Además, *La velocidad de la luz* lleva a cabo una meditación profunda sobre la capacidad del éxito artístico para aniquilar la conciencia crítica del escritor de fama a consecuencia de los halagos de la notoriedad pública y de la autocomplacencia. Todo ello se articula dentro del relevante debate sobre la responsabilidad ética y moral del escritor contemporáneo ante los grandes desafíos, logros y horrores de nuestro tiempo.

La velocidad de la luz fue publicada cuatro años después del gran éxito literario de Javier Cercas, *Soldados de Salamina*. Esta última novela, recibida con grandes alabanzas y críticas no menos apasionadas, situó a este novelista y articulista, poco reconocido hasta ese momento, en el centro del panorama literario español e hispánico.[7] Como he mencionado, el "innominado narrador-protagonista" en primera per-

6 El propio Rodney se reconoce en el "profesor chiflado" de *El inquilino*, cuando en el encuentro que tiene con el narrador-protagonista durante su visita a España discuten sobre lo que de ficción y realidad, y de autobiografía, tiene la trama de la novela sobre Urbana (*La velocidad de la luz*, 168).

7 El artículo de prensa de Vargas Llosa titulado "El sueño del héroe", en el que se exaltaban las virtudes de la novela, en particular como ejemplo contemporáneo de "literatura comprometida", sirvió para catapultar la novela y a su autor al éxito de ventas y a la fama.

sona de *La velocidad de la luz* es un joven de Gerona, que marcha a la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign para realizar estudios doctorales y buscar experiencias con las que enriquecer su vocación de novelista.[8] Aunque no es ajeno a la cultura americana, pues es gran conocedor y admirador de muchos de sus escritores (Bellow, Roth, Malamud, Updike) o de músicos como Bob Dylan y del grupo ZZ Top, su primer contacto con el país le sirve para reafirmarse en prejuicios alimentados por los estereotipos culturales sobre Estados Unidos que trae de España, y que a grandes rasgos reproducen los que dominan en los sectores progresistas de la sociedad europea. El forzoso contacto cultural le obliga, sin embargo, a verse reflejado en el espejo de los otros, lo que le exige cuestionar su identidad sólidamente peninsular. A su llegada, el protagonista descubre que también él es visto por sus compañeros como un prototipo: "si es tan español que debe tener el cerebro en forma de botijo, con pitorro y todo!" (26), exclama una de las estudiantes de doctorado ante su comportamiento altivo.[9] El joven pasará dos años en la universidad, pero estará más dedicado a su propio proyecto literario que a los estudios.

El Departamento de Español y las actividades que en él se llevan a cabo son contemplados con ojo crítico y distancia irónica por el protagonista, que en realidad nunca intenta seriamente integrarse ni en los ritos universitarios ni en la vida americana más allá del campus. Cuando se aleja de su ambiente protector y contempla la vida "real" de las gentes de los pueblos cercanos tiene la impresión de hallarse en

8 Este término de "innominado narrador-protagonista" es el que emplea el propio Cercas para referirse a su personaje y álter ego en su artículo, "Escribir con un viento salvaje", en donde aclara, por si hiciera falta, que "la novela es, sin embargo, autobiográfica" (2006: 81).

9 Una de las tareas del joven protagonista será la de servir de traductor de catalán en un curso graduado impartido por un joven profesor visitante llamado Giuseppe Rota, así como la de ayudar a Rodney Falk con sus progresos en la lengua catalana, ya que Rodney está empeñado en leer a Mercè Rodoreda en la lengua original. De la práctica del catalán pasarán pronto a las conversaciones sobre sus escritores favoritos y sobre la tarea y responsabilidad del novelista (*La velocidad de la luz* 35-39).

un territorio fantasmal. De su estancia extraerá principalmente las enseñanzas de su amigo Rodney (su mentor literario) y alguna experiencia amorosa –apenas desarrollada en la trama– con una chica llamada Bárbara durante un viaje en coche desde el gélido norte hasta Nueva Orleans. Tras un periodo de dos años en la universidad decidirá regresar a España. Además de no haber mostrado interés alguno en sus estudios doctorales, el motivo fundamental de su regreso, como explica el narrador-protagonista, será el de no caer en un tipo de vida que percibe como empobrecedor y carente de pulsión vital:

> [A]quella larga temporada en Estados Unidos había sido mi verdadero doctorado, convencido de que ya no tenía nada más que aprender allí y de que, si quería convertirme en un escritor de verdad y no en un fantasma o un zombi –como Rodney y como los personajes de mi novela [*El inquilino*] y como algunos habitantes de Urbana–, entonces debía regresar de inmediato a casa (146).

Aquí podría decirse que concluye la novela de campus de Cercas. La continuación de la novela se centra en la vida del protagonista ya de vuelta en Barcelona –donde vive–, con el desarrollo de su vida personal (se casa y tiene un hijo) y de escritor. Pasará bastantes años intentando establecer una reputación de novelista serio, y cuando ya ha perdido casi completamente la esperanza de consagrarse como escritor su última novela, que trata sobre "un episodio minúsculo ocurrido en la guerra civil" (153), obtiene un notable éxito. Muy poco después de este reconocimiento viajará a Madrid para encontrarse con su amigo Rodney, que visita España por un periodo breve de tiempo. Durante una noche inolvidable de rememoraciones y confidencias recupera la amistad del viejo amigo americano. Tras el éxito inesperado de su novela (cuyo título no se menciona), se deja seducir por la recién alcanzada notoriedad, a la que temía pero de la que no es capaz de escapar. Y aunque recuerda las lejanas conversaciones y consejos de Rodney en su bar favorito de Urbana sobre las trampas que la fama puede tender a los escritores, así como las más recientes en el hotel madrileño, se entrega a una vorágine de actos de promoción y exposición pública. Su activa vida social estará marcada por excesos alcohólicos y promiscui-

dad sexual. La falta de consideración y pura negligencia por parte del protagonista propiciarán un accidente de coche en el que mueren su mujer e hijo, hecho trágico del que se siente culpable. Caerá entonces en un periodo de total aislamiento, con tentaciones de suicidio y abandono de la escritura, del que solo saldrá meses después gracias a la invitación inesperada para viajar a Estados Unidos a dar una serie de conferencias. La perspectiva de volver a Urbana, una de las paradas de su viaje promocional, y poder ver al viejo amigo le animarán a superar el largo periodo de luto y desconsuelo. En su viaje se enterará, sin embargo, del suicidio de Rodney, cometido poco tiempo después de haberse visto. La perplejidad y la pena por su muerte lo llevan a ir a visitar a la viuda e hijo, que viven en la casa familiar de los Falk en un pueblo vecino a Urbana llamado Rantoul. El encuentro con Jenny y su hijo Dan le afecta profundamente; y en su conversación con la mujer ella le confiesa algunos de los secretos de su viejo amigo relacionados con su pasado en Vietnam. De vuelta a España mantiene una íntima correspondencia electrónica con Jenny y empieza a fantasear con la idea de dejarlo todo y marcharse a vivir con ella a Illinois. Sin embargo, será Jenny la que le haga ver la imposibilidad del plan y la que lo anime a recuperar la memoria del amigo mediante la escritura de una novela sobre su vida, sus terribles secretos y la amistad de ambos. La puesta en marcha del proyecto y el regreso a la vida literaria supondrá la regeneración física y espiritual del narrador-protagonista, que encuentra en la escritura la vitalidad perdida. Y con la conclusión de su novela termina *La velocidad de la luz*.

La dimensión autorreferencial de la *autoficción* se convierte en eje esencial de todo el desarrollo de la obra, y sirve como base para la reflexión sobre los dramas personales que la escritura de una novela enmascara y desvela.[10] Pero no hay que confundirse, como bien señalaba

10 La autoficción –donde se mezcla autobiografía con ficción– se caracteriza por la identificación de narrador, protagonista y autor en un mismo individuo. El autor de la novela se incorpora con su perfil real –o al menos con muchos rasgos de él– dentro de su propia obra ficcional como personaje principal. Suele ser común en la autoficción que dicho personaje esté escribiendo una novela, precisamente la obra que el lector lee. El término fue empleado en este sentido, y por primera vez,

Jordi Gracia en una temprana reseña de *La velocidad de la luz*, esta novela es claramente una obra de ficción en donde existe un personaje que se parece mucho al autor que lo crea, pero que es puramente ficcional: "la novela nace de la construcción de un punto de vista que es rigurosamente novelesco, propio de ese territorio de artificio y cálculo, aunque tome tantas cosas prestadas de la experiencia real del autor… Pero nada más" (2005: XX).[11] Cercas cultiva con maestría esa tendencia metanovelística que tan fructífera ha sido en la narrativa española contemporánea, como bien señaló en sus trabajos sobre el tema Robert Spires. Asimismo, en un trabajo más reciente, Samuel Amago analiza este aspecto tan relevante en la obra de Cercas. Destaca Amago, coincidiendo con Gracia, la propensión de este autor a proyectar su biografía personal en sus narradores:

> [Sus narradores] guardan una notable semejanza con el propio Cercas. En *La velocidad de la luz* […], por ejemplo, el narrador asevera que está escribiendo una novela en la que el narrador será un "tipo exactamente igual que yo, que se hallaba exactamente en las mismas circunstancias que yo" (62) […]. Incluso cuando no se llaman explícitamente "Javier Cercas", sus narradores son típicamente escritores que han pasado tiempo en Estados Unidos –frecuentemente en Urbana, Illinois– y que viven en la actualidad en Gerona. La ficción ofrece a Cercas un método de transformar la realidad personal e histórica en arte, a la vez que le permite explorar el ambiguo territorio que se extiende en la intersección entre la no ficción y la novela (2006: 146; mi traducción).

La velocidad de la luz está protagonizada así por un novelista de éxito que, tras un doloroso periodo de desconsuelo, consigue salir de la depresión y la tentación del autoaniquilamiento gracias a la escritu-

---

por el escritor y crítico francés Serge Doubrovsky en su novela *Fils*, de 1977. Para una mayor profundización en este tema referido al caso español pueden consultarse los trabajos de Manuel Alberca (2007) y de Molero de la Iglesia (2000).

11 Jordi Gracia asimismo destaca en *La velocidad de la luz* y en *Soldados de Salamina* su dimensión moral como fábulas de redención de un personaje literario que se llama Javier Cercas o que es identificable con él.

ra, actividad que le permite recuperar su vitalidad y actividad creativa. La novela que el narrador-protagonista escribe trata de su vida de estudiante y lector de español y traductor de catalán en la Universidad de Illinois; pero principalmente trata de Rodney Falk, un veterano de Vietnam gran aficionado a la literatura. La figura del ex combatiente permite profundizar en algunos de los aspectos más dramáticos tratados en *Soldados de Salamina*, principalmente en lo referido a la responsabilidad moral del individuo y de la sociedad en tiempos de guerra. Si en *Soldados de Salamina* el relato venía generado por el comportamiento compasivo de un soldado anónimo que, ante el dilema de ejecutar a un enemigo indefenso, decide dejarlo vivir; en *La velocidad de la luz* el soldado será un joven educado y culto que, sometido a las presiones de un conflicto bélico brutal y deshumanizador, llega a actuar como criminal de guerra. La "ejemplaridad" del héroe anónimo de *Soldados de Salamina* contrasta con el estatus de antihéroe trágico del personaje de *La velocidad de la luz*, un antihéroe que intenta escapar de su terrible pasado sin lograrlo. En ambos casos, la historia de esos personajes es transmitida por un narrador intermediario que orquesta y controla a su antojo los diferentes relatos/textos de la narración.

La literatura y el cine estadounidense desempeñan un papel muy importante en la novela. Cercas está directa o indirectamente homenajeando a sus escritores favoritos (o al menos a los favoritos de sus personajes): Ernest Hemingway, Malcolm Lowry, F. Scott Fitzgerald, más otros clásicos como Hawthorne, Longfellow y Twain. Sin mencionarlo explícitamente, las circunstancias personales del protagonista de *La velocidad de la luz* se asemejan mucho a las del personaje principal de Paul Auster en *The Book of Illusions*/*El libro de las ilusiones* (2002). Tras la muerte de su mujer e hijos en un accidente de aviación, el protagonista de Auster se encierra en su casa y se dedica a un proceso de autoaniquilamiento progresivo al no ver propósito a su vida pero a la vez ser incapaz de suicidarse. De ese estado de ensimismamiento lo sacará la ilusión de escribir un libro sobre un cineasta casi olvidado. La recuperación de dicho director de cine, mediante la escritura de su biografía, marcha paralela a su regeneración emocional y vuelta a la vida. La novelística de Cercas coincide con la de Paul Aus-

ter en la importancia prestada a la autoficción y al poder de la escritura para dar sentido al mundo.

Rodney Falk, el *amigo americano*, actúa como la voz de la conciencia (paradójicamente dado su pasado) del narrador, al que le advierte de los peligros que la fama literaria trae al verdadero escritor. Es este consejo repetido por Rodney en el bar Treno's cuando el joven español no es más que un aspirante a novelista, provinciano y mitómano, el revulsivo fundamental que años después le sacará de su crisis personal, haciéndole ver que la fama y el éxito literario pueden destruir la verdadera conciencia del novelista, e incluso su vida. El personaje de Rodney adquiere el estatus de símbolo de la cultura americana y de nuestro tiempo porque, como afirma Cercas, "a estas alturas América ya está en todas partes" (2006: 85). Rodney es encarnación de ese prototipo cultural tan querido por los intelectuales liberales del *perdedor*, figura enraizada tanto en el cine de Hollywood como en la novela americana desde sus inicios y cultivada por escritores como Hemingway, Fitzgerald o Chandler. El Rodney que el narrador conoce en su primera estancia en Estados Unidos es un lector voraz de los grandes clásicos americanos y admirador de unos pocos escritores españoles, y también un patriota y amante de los valores de la democracia norteamericana. Esto sirve de contraste con el personaje que regresa de Vietnam y que resulta apenas reconocible para sus familiares. Allá ha sucumbido a la brutalidad y fascinación de la guerra, una guerra que llega a mostrar el rostro más abyecto de un ser humano concreto y de Estados Unidos como potencia militar mundial.[12]

> [L]a guerra lo había convertido en otro, ya no era el mismo muchacho que [sus padres] habían engendrado y criado y por eso ya no podía imaginarse a sí mismo de vuelta en casa como si nada hubiera ocurrido, porque la sola perspectiva de reintegrarse a su vida de estudiante […] ahora le parecía ridícula o imposible […] porque cuando a finales del verano de 1969 tomó el avión de vuelta a casa lo hizo con

12 El contexto de la Guerra de Irak es sin duda un referente importante de la novela, así como la Guerra Civil española y sus secuelas lo fueron para *Soldados de Salamina*.

> el pecho blindado de medallas […] y una lesión de cadera que lo iba a acompañar de por vida, condenándolo a caminar para siempre con su paso trompicado e inestable de perdedor (123-124).

Con la misma arriesgada valentía que Cercas ya usara al enfocarse en la figura de un ideólogo fascista en *Soldados de Salamina* –desafío que le costó airados ataques de algunos críticos de la izquierda biempensante–, el guía intelectual del narrador-protagonista de su siguiente novela es un personaje que participó en la masacre de civiles en la población vietnamita de My Khe, hecho histórico acontecido el 16 de marzo de 1968 conocido como "La masacre de My Lai", que el narrador cuenta siguiendo la confesión de Rodney en el hotel de Madrid (179-182). El narrador-protagonista se plantea como propósito para su novela el arrancar la máscara de Rodney con el fin de descubrir su verdadero rostro, que resulta no ser otro que la cara del propio narrador y, por extensión, la del lector; a este último se le invita a integrarse en la dinámica de la ficción como una manera de desactivar la tentación del juicio moral. El personaje de Rodney Falk es una construcción narrativa en donde se mezcla la figura real de un lector de español compañero de Javier Cercas en la Universidad de Illinois con el perfil de un veterano de Vietnam involucrado en crímenes de guerra. Este ser se elabora, además de sobre personajes de ficción de cine y novela, a partir de testimonios plasmados en influyentes libros como *Nam* de Mark Baker y *War And Aftermath*, de T. Louise Brown.

La velocidad de la luz comienza en un presente narrativo construido por un relato autobiográfico a modo de relación dirigida a un interlocutor inconcreto: "Ahora llevo una vida falsa, una vida apócrifa y clandestina e invisible aunque más verdadera que si fuera verdad, pero yo todavía era yo cuando conocí a Rodney Falk" (15). Empieza (y concluye) la narración en Barcelona en octubre de 2004, cuando el protagonista rememora todos los sucesos que le han traído hasta ese momento de lucidez en el que acepta vivir la vida de un escritor en crisis. Sin embargo, es desde la conciencia de esa crisis de donde únicamente puede surgir el impulso de escritura que le servirá al protagonista para regenerarse y también para emprender la tarea de llevar a la novela sus años en Estados Unidos, la vida de su amigo Rodney y lo

que todo ello le descubre de sí mismo. La escritura de la novela sobre Rodney le saca del pozo emocional donde se halla hundido, a la vez que le sirve como instrumento para salvar la deuda que siente tener con él. Esta cuestión entronca con la idea de la responsabilidad del novelista, cuya ética de artista le impele a escribir. En la conversación al final de *La velocidad de la luz* con su amigo e interlocutor Marcos, el narrador afirma de su novela:

> [D]ebía terminar el libro. Lo terminaría porque se lo debía a Gabriel y a Paula [su hijo y su mujer muertos] y a Rodney, también a Dan y Jenny, pero sobre todo porque me lo debía a mí, lo terminaría porque era un escritor y no podía ser otra cosa, porque escribir era lo único que podía permitirme mirar a la realidad sin destruirme […] lo único que me había sacado del subsuelo a la intemperie y me había permitido viajar más deprisa que la luz […] y porque terminarlo era también la única forma de que, aunque encerrados en estas páginas, Gabriel y Paula permaneciesen de algún modo vivos, y de que yo dejase de ser quien había sido hasta entonces, quien fui con Rodney –mi semejante, mi hermano–, para convertirme en otro, para ser de alguna manera y en parte y para siempre Rodney (302-303).

Y allí mismo, en el Bar El Yate, donde se inicia la historia, el narrador le desvela a Marcos la naturaleza de la novela que está terminando de escribir: "será una novela apócrifa, como mi vida clandestina e invisible, una novela falsa pero más verdadera que si fuera de verdad" (304). Para acentuar aún más la dimensión metaficcional con su duplicación entre autor/personaje y entre realidad/ficción, el narrador-protagonista hace un resumen a su amigo del argumento de la novela que está escribiendo, usando una significativa *mise en abyme* (301-302). Ante la pregunta de Marcos sobre cómo acaba, le contesta: "—Acaba así" (304). De modo que en el cierre narrativo, se identifica la novela que el narrador describe a su amigo –la novela que está terminando de escribir sobre el veterano de Vietnam Rodney Falk– con *La velocidad de la luz*, obra que el lector acaba de leer.

Así pues, aunque el narrador-protagonista tuvo durante años en su poder la correspondencia entre Rodney y su padre –con el que se reunió en su pueblo natal de Rantoul allá por 1988 (después de que

Rodney dejara la universidad intempestivamente) y quien le dio las cartas que su hijo le había mandado desde Vietnam con la esperanza de que escribiera su historia–, no comenzará a elaborar su novela hasta después de su regreso del segundo viaje a Urbana, en la primavera de 2004. Lo hará tras enterarse de la muerte de Rodney, que consumido finalmente por la culpa se suicida; y tras ilusionarse con la idea de suplantar a su amigo para rehacer una familia con los restos de dos. Lo hará cuando asuma que es mediante la escritura como únicamente se podrá salvar. Dicha iluminación le permite encontrar un final para la novela que escribe y poder concluirla, haciéndole también darse cuenta de su condición de ser escindido entre una conciencia viva y un ser textual. Ambas dimensiones confluyen en un yo apócrifo (de ficción) que se siente más verdadero que si fuera de verdad. Es en ese yo textual y en ese mundo de ficción donde paradójicamente encuentra Cercas el peso específico de lo real.[13]

Por ello, en su ensayo "Contra un viento salvaje", el escritor destaca la capacidad que tiene el autobiografismo más directo para, contrariamente a lo que se podría pensar, ocultar más la propia personalidad que mostrarla y revelarla. Esta idea ya la exponía con claridad en una de las primeras conversaciones que tuvo con Rodney en el bar en Urbana, y en la que el narrador-protagonista exponía sus planes sobre la novela que pensaba escribir en el futuro (62-63).

En resumen, desde la conciencia de precariedad ontológica (en donde ser real y doble textual se confunden) y desde la duda epistemológica ante la posibilidad de construir un relato firme que conduzca a un sentido final, la voz lúcida, quebrada y compasiva del narrador-protagonista se lanza a explorar su propia vida desde el momento en que saliendo de las seguridades de su propio entorno provinciano (cuando él todavía era él, como menciona) va a caer a otra provincia mucho pequeña y distante en el continente americano. El relato de la temporada pasada en Urbana –intrínsecamente unido a la figura del

13 José Javier Cercas Mena regresó a España, efectivamente, en 1989 después de dos años en Urbana. Ha alternado desde entonces la práctica literaria y periodística con la enseñanza como profesor de literatura en la Universidad de Gerona.

ex combatiente– se convierte en el generador de la narración que constituye *La velocidad de la luz*, una novela en la que Cercas explora tanto sus balbucientes inicios literarios en Estados Unidos, donde escribió su primera novela, como su regreso a España y los largos años como novelista casi desconocido. Es también el relato de la llegada inesperada de un éxito fulminante cuando ya se resignaba a la "dorada medianía" (153), y de la fama que le trajo.

América como materia narrativa de primera importancia es contemplada en *La velocidad de la luz* a través del prisma de un joven culto que conoce bien las grandes aportaciones de ese país en el terreno de la novela y del cine, pero que se horroriza ante una vida social dominada por el aislamiento de los individuos y la dispersión afectiva. Al contrario que otros escritores españoles que retratan con fascinación el mundo americano, sobre todo la extraordinaria ciudad de Nueva York –Lorenzo Silva en *El ángel oculto* (1999), Antonio Muñoz Molina en *Ventanas de Manhattan* (2004), Ray Loriga en *El hombre que inventó Manhattan* (2004) o Eduardo Lago en *Llámame Brooklyn* (2006)–, Cercas se concentra principalmente en la América provinciana, un país completamente diferente de la brillante y glamorosa urbe neoyorquina. A su experiencia personal en el ámbito restringido del campus se superponen sus lecturas y recuerdos cinematográficos, de los que extrae una particular iconografía cultural que sirve de intertexto importante en la novela. Lo único que conocía el narrador-protagonista de Urbana era la referencia a ella que se hacía en el film *Some Like It Hot/Con faldas y a lo loco* (1959) de Billy Wilder, declarando claramente con ello su filiación con la gran cultura popular americana:

> Al principio Jack Lemmon y Tony Curtis tienen que dar un concierto en una ciudad helada del Medio Oeste, cerca de Chicago, pero por un lío con unos gánsters acaban largándose a escape hacia Florida disfrazados de coristas para correrse una juerga monumental. Bueno, pues Urbana es la ciudad helada a la que nunca llegan, de lo cual se deduce que Urbana no debe de de ser una maravilla (18-19).

También el cine de Vietnam encuentra eco en *La velocidad de la luz*, aunque sin mención explícita de ningún título. Creo ver en el episodio

del atentado con bomba en una calle de Saigón (107-108), del que Rodney se salvó milagrosamente y por intercesión de una camarera a la que había defendido de la brutalidad de un suboficial, una cita clara a un episodio similar de *Full Metal Jacket/La chaqueta metálica* (1987) de Stanley Kubrik. El ambiente descarnado de brutalidad que se plasma en el relato de Rodney y en sus cartas desde Vietnam está inspirado en esta y otras películas de gran impacto en los años de formación de Cercas, como *The Deer Hunter/El cazador* de Michael Cimino (1978), *Apocalipse Now* (1979) de Francis Ford Coppola y *Platoon* (1986) de Oliver Stone.[14] La construcción simbólica del antihéroe se subraya por contraste con la referencia a uno de los grandes héroes del cine del Oeste, a quien alude el padre de Rodney en su conversación con el narrador-protagonista: "'Además', continuó el padre de Rodney, 'en el fondo todavía era un chico con la cabeza llena de novelas de aventuras y de películas de John Wayne'" (97). La amistad de Rodney con el protagonista se cimienta en el amor a Ernest Hemingway, uno de cuyos relatos, "A Clean, Well-Lighted Place"/"Un lugar limpio y bien iluminado" (1926), que gira en torno a la soledad, se convierte en clave ficcional para la amistad de ambos. De este relato se extrae una oración que ejemplifica el nihilismo que conduce a Rodney al suicidio, siguiendo en ello a su admirado Hemingway: "Nada nuestro que estás en la nada, nada es tu nombre, tu reino nada, tú serás nada en la nada como en la nada" (81). También otro escritor de inclinación suicida, Malcolm Lowry, inglés pero con profundos lazos con Norteamérica, aparece en la novela como inspiración de la figura del artista aniquilado por el éxito. De Malcolm Lowry se reproduce un poema sobre los peligros del éxito literario y su poder para corromper y envilecer.[15]

---

14 Precisamente Oliver Stone pretendía hacer una película sobre la masacre de My Lai cuando una huelga de guionistas de Hollywood paralizó el proyecto.

15 El poema, en el texto de Cercas, dice así: "El éxito es como un terrible desastre,/ peor que tu casa ardiendo, el estrépito del derribo/ cuando las vigas caen cada vez más deprisa/ mientras tú sigues allí, testigo desesperado/ de tu condenación.// La fama destruye como un ebrio la morada del alma/ y te revela que tan sólo por ella trabajaste./ ¡Ah! Si no me hubiera traicionado el triunfo con/ besarme/ y hubiese permanecido en la oscuridad para siempre,/ hundido y fracasado" (200).

Reflexiona *La velocidad de la luz* sobre el tema de la guerra como dimensión brutal que lleva al ser humano a poner a prueba los límites de la moralidad, y que en casos extremos le permite justificar el matar a sus semejantes. Esta situación se representa como una aceleración de la percepción de la conciencia, que puede viajar en esos momentos a "la velocidad de la luz". La fábula moral que es la novela de Cercas desafía las percepciones unívocas de una identidad que en nuestra época apenas se puede construir ya sin el referente del Otro. La América de *La velocidad de la luz* sigue siendo una gran fábrica de mitos, pero estos ya han sido despojados de su grandeza, o al menos están presentados con la crudeza y el realismo de una época en la que ya no podemos permitirnos añagazas idealizadoras. La novela sobre la vida de un escritor español en Estados Unidos cambia radicalmente la conciencia crítica de Javier Cercas y de su doble textual, mostrando que su mirada de escritor y su identidad no podrían haber llegado a ser lo que son sin el contacto seductor de ese país (y símbolo) admirable y feroz que es *USA*.

• • •

> ¿Nunca se ha parado a pensar por qué apenas se han escrito novelas de campus en español? Yo se lo voy a decir: porque es imposible escribir una novela sobre la universidad española, que sea elegante y además verosímil. *Lucky Jim*, de Kingsley Amis, o *Small World*, de David Lodge, son tan buenas porque la universidad que toman de referencia, la anglosajona, conserva todavía unas formas impecables, aunque por dentro esté consumida por las mismas corruptelas que la de aquí (Orejudo 2011: 175).

Antonio Orejudo publicó en 2011 *Un momento de descanso*, obra que incorpora la reflexión sobre el subgénero de la novela de campus dentro del propio texto. Ello sugiere un afianzamiento de esta modalidad narrativa en el panorama literario español actual y la propia intención del autor de contribuir con su novela a ella. Las afinidades de la obra de Orejudo con las de Cercas son notables. En ambos casos se

hace un retrato satírico del mundo académico desde la autoficción: el narrador de *Un momento de descanso* es el novelista Antonio Orejudo.[16] El elemento metaliterario aparece enfatizado al incorporar la novela, como motivo argumental, el juicio de uno de los personajes –la profesora Raquel Medina– sobre la dificultad de escribir novela de campus debido a la naturaleza inverosímil de la universidad española, como se lee en la cita inicial.[17] Dicho personaje asegura que, precisamente por ello, la novela sobre el mundo universitario español siempre cae en el sainete o la astracanada. Y al querer constituirse *Un momento de descanso*, de manera consciente, en ejemplo de novela española de campus no puede sustraerse a la estética exagerada de esos subgéneros teatrales cómicos de raíz realista. Dicho de otra manera, se deduce de la reflexión del personaje de la profesora Medina y del propio autor que mientras que la novela de campus angloamericana se consolidó –al menos en sus inicios– sobre una visión idílica de un espacio aislado y protegido de las intrigas y conflictos del mundo exterior (alimentado, eso sí, por los suyos propios), la universidad española, por el contrario, no puede concebirse desde esos parámetros de realismo idealizador sino desde la farsa.

Al igual que *La velocidad de la luz*, la obra de Orejudo es una narración en primera persona realizada por un narrador-protagonista (esta vez con nombre propio) que se constituye en doble textual de su

16 Para enfatizar esa identificación, el personaje de Lib –ex mujer de Cifuentes– lo recibe así cuando se reencuentran en Estados Unidos: "–¡Qué sorpresa tan agradable! ¡El escritor Antonio Orejudo!" (211); "–He leído todas tus novelas" (213). Previamente, el narrador hace referencia a los títulos de sus tres novelas: *Fabulosas narraciones por historias*, "escrita en buena parte con los papers que habían provocado mi expulsion de Estados Unidos", *Ventajas de viajar en tren* y *Reconstrucción* (145).

17 La profesora se haya internada en la Clínica Dr. León de Madrid, especializada desde hace décadas en enfermedades de naturaleza psiquiátrica. Sobre esta clínica de existencia real escribe el protagonista: "De niño viví muy cerca de ella, un poco más arriba, en la calle Sainz de Baranda […]. La saqué en mi libro *Ventajas de viajar en tren*, aunque situada en el norte del país. Al parecer seguía siendo siniestra" (173-174). Realidad y ficción se enlazan dentro del marco ambiguo del relato autoficcional.

autor. Dicho protagonista está narrando una serie de acontecimientos *verdaderos* que debe relatar siguiendo un impulso ético. Como se desvelará al final, su narración es un texto novelístico que replica la historia de *Un momento de descanso*. El personaje del novelista planea escribir su obra para hacer justicia y aclarar malentendidos, pero también aspira a justificar el papel de la literatura como instrumento indispensable de actuación sobre la realidad. Se le concede a la práctica artística una dimensión moral en tiempos de impostura y ausencia de "grandes relatos". En la elaboración de la trama, Orejudo acude a conocidos procedimientos metaficcionales, en particular a reflexiones metanovelísticas sobre el texto que el lector tiene en sus manos. Este juego especular de narraciones enmarcadas en *mise en abyme* –que siempre produce un poco de vértigo en el lector– tiene la pretensión de presentar la ficción narrativa como mecanismo fundamental de constatación de la realidad, por más inverosímil que esta pueda parecer. En Cercas y Orejudo, el artificio literario se relaciona en diferentes niveles ficcionales con la realidad que dicho artificio se esfuerza en reproducir. Uno de los propósitos de este procedimiento narrativo posmoderno (aunque se originó ya en la novela moderna, con especial relevancia en la narrativa vanguardista) es el de cuestionar las certezas del lector, al que se invita a entrar en el *juego* ficcional.

Orejudo retrata en la novela su experiencia en las universidades americanas donde hizo el doctorado y enseñó durante varios años antes de decidir regresar a España (Universidad del Estado de Nueva York-Stony Brook y Universidad de Missouri-Columbia, respectivamente).[18] El protagonista de *Un momento de descanso* se encuentra en la Feria del Libro de Madrid, en junio de 2009, con un antiguo amigo y compañero de doctorado mientras firma ejemplares de una obra suya. El reencuentro de los dos amigos, que habían estado sin verse diecisiete años, da paso a una rememoración del pasado común en Estados Unidos y a la narración de la truncada carrera académica de Arturo Cifuentes, precisamente en la Universidad de Missouri en Columbia. Un tono irónico de

18 Antonio Orejudo Utrilla ejerce actualmente la docencia en la Universidad de Almería, en donde es profesor titular.

parodia en la primera parte de la novela, titulada "Aparece un fantasma", permea todo el relato de Cifuentes sobre sus vicisitudes en dicha universidad.[19] La narración de Cifuentes –al igual que la de otros personajes como Raquel Medina, Lib, el hermano Asterio o Magdalena Lima-Pintón– se articula dentro del relato principal de un narrador-protagonista que como en Cercas va parafraseando y "administrando" toda la información con gran suspense en un ejercicio de control narrativo total. En la historia de Cifuentes se repiten las observaciones sobre los Estados Unidos, los departamentos de español y la vida académica americana que caracterizan la novela de campus española. Así, sobre el mundo universitario del país americano se superpone una lupa de aumento y distorsión que permite observar sus costumbres y ritos de manera desfamiliarizadora. También aquí profesores y doctorandos –que acuden a una recepción de bienvenida a Cifuentes– se describen como seres desvitalizados que deambulan por edificios decrépitos (31).

> Sí, reían, pero Cifuentes sabía que estaban tristes. Iris, Gloria, Ovid, el andaluz de largas patillas y el resto de los estudiantes graduados. Y por supuesto sus colegas. Todos ellos eran zombis, me lo dijo varias veces a lo largo de la comida. Zombis que en diferente grado pero sin excepción presentaban ese estrato de profunda melancolía sobre el que todos los profesores extranjeros, y en particular los meridionales, han construido su nueva identidad. Parecían joviales, pero no había gozo en aquellas miradas sin brillo (36).

Esta sensación de extrañamiento será compartida, según se narra más adelante, por el narrador-protagonista cuando rememora las sensaciones que tuvo al llegar al aeropuerto Kennedy de Nueva York, exponiendo cómo se sentía perdido en un país que desde su perspectiva de joven madrileño era inabarcable y excesivo. Aparecerán en la novela personajes-tipo como el de la profesora Lima-Pintón, una feminista

19 Orejudo hace otro ejercicio metaficcional al considerar a este personaje como un fantasma. En el transcurso de la novela la cualidad fantasmal de Cifuentes irá diluyéndose conforme se materializa en personaje ficcional de perfiles más nítidos; es decir, conforme "cobra vida" como personaje literario.

radical cuya especialidad es el *Male Feminism* aplicado a la épica medieval y que tiene como afición coleccionar fotos de glandes de escritores célebres.[20] Ella se convertirá en una de las más acérrimas enemigas en el conflicto que tiene Cifuentes con una estudiante negra, conflicto cuya irresolución lo lleva a abandonar la universidad (tema que nos recuerda a *La mancha humana* de Roth) y con posterioridad, Estados Unidos. Hay que añadir que el propio narrador también se marchó de Estados Unidos por problemas de tipo académico; básicamente fue expulsado de la universidad por incluir en sus trabajos para los cursos doctorales –los famosos *papers*– citas falsas, bibliografía fraudulenta, críticos fantasmas y eruditos inventados (143). El narrador achaca su poco tradicional método de investigación no a un afán subversivo o a un intento de confundir sino, a tener "una idea muy poco restrictiva de esa cosa tan rara que llamamos 'realidad'" (143). Tras un duro regreso a España, el narrador descubre su auténtica vocación de escritor y se dedica a la escritura de novelas.

Forman también parte de esta galería de excéntricos un jefe de departamento pragmático y de pocos principios y aburridos profesores que sobreviven como pueden en el ambiente pacato de la universidad americana. Junto a ellos aparece un grupo de estudiantes de doctorado que investigan sobre temas peregrinos o simplemente ridículos para poder conseguir un puesto de trabajo, doblegándose así a las últimas modas del mercado académico americano –un mercado dominado por las restricciones de lo políticamente correcto–. En todo este ejercicio narrativo se observan de nuevo, sobre la crítica más o menos certera del mundo universitario que efectúa Orejudo, los síntomas de una ansiedad cultural que atenaza a unos protago-

20 Usando este tono satírico, Muñoz Molina ya había creado el personaje de Ana Gadea Simpson Mariátegui "la Terminator del New Lesbian Criticism" en *Carlota Fainberg* (135). Por su lado, José María Merino crea un personaje similar, "la perversa M. M.", en *El heredero* (Cap. 12, "Carta de Marta", 253-269), que hace referencia a una influyente profesora y crítica latinoamericana. La novela de Orejudo también se presenta como novela en clave, con referencias constantes a conocidos profesores cuyos nombres se modifican ligeramente o se reproducen sin cambio alguno.

nistas masculinos que consideran la posible integración en la vida americana como una amenaza para la solidez de una identidad marcadamente culta y europea.

A pesar de caer en una serie de tópicos y clichés, Orejudo logra hacer una crítica bastante genuina de la vida universitaria (de la que no escapan ni Cifuentes ni su propio doble textual). Pero la crítica no afectará solo al mundo académico americano, sino, sobre todo, al español, al que se dedica la segunda y tercera parte de la novela, tituladas "Cómo me hice escritor" y "La felicidad del hombre descansado".

Tras el encuentro casual del inicio, Cifuentes y Orejudo se dedicarán a indagar sobre el misterioso suicidio de Florencio Castillejo Lynch, un profesor americano de origen español que decidió un día abandonar las comodidades de un puesto de catedrático en Dartmouth College y regresar a España con intención de obtener una cátedra que se acababa de convocar en la universidad madrileña en la que ejerció de rector durante años Augusto Desmoines, antiguo mentor de Cifuentes y Orejudo. El interés sobre Castillejo está motivado por el anhelo de Cifuentes de conseguir el puesto que su intempestiva muerte ha dejado vacante, para lo cual no dudará en emplear todos los medios a su alcance. La investigación conducirá a Cifuentes al descubrimiento de la impostura y vileza de Desmoines y de su hijo Virgilio –el nuevo rector tras la jubilación de su padre–, según se demuestra por todas las tropelías que cometieron para impedir que Castillejo consiguiera el puesto, sumadas a otras muchas. La narración del concurso-oposición a cátedra entre Castillejo –un profesor con múltiples publicaciones y dilatada carrera profesional– y el candidato *de la casa* permite a Orejudo ejercitar sus virtudes de humorista mordaz con su crítica virulenta del sistema español de oposiciones universitarias. Cifuentes le cuenta a Orejudo que ha descubierto que Castillejo quería conseguir ese puesto –cosa que finalmente logró tras una serie de disparatados e inverosímiles hechos que han llevado a la locura a la profesora Medina– para, desde dentro de la universidad, poder exponer públicamente a Desmoines con objeto de reivindicar la memoria de su padre. Fue Claudio Castillejo –según descubre Cifuentes en sus minuciosas pesquisas– el verdadero fundador de la universidad durante los años de la República. Tras la Guerra Civil, el republicano Castillejo

fue delatado por su discípulo Desmoines, depurado y posiblemente ejecutado. A la delación añadió Desmoines la labor concienzuda de borrar cualquier rastro de Claudio Castillejo de los anales de la universidad española. Temiendo incluso por la vida de su hijo, la viuda de Castillejo –una mujer americana de la que Desmoines obtiene favores sexuales mediante el chantaje– lo envió a estudiar a Estados Unidos. De allí solo regresará a España años después para recuperar el buen nombre del padre y desenmascarar a los Desmoines. Al fracasar en su intento, Castillejo se ahorca en el aula magna el día de la inauguración oficial del curso académico. Toda esta información recopilada por Cifuentes está confirmada con documentos, como fotos, certificados de nacimiento y defunción, etc.[21] Cifuentes, que duda de que le vayan a conceder la cátedra vacante, se empeña en que sea su amigo, el novelista Orejudo, quien escriba la historia de los Desmoines para, dañando su reputación, exponerlos como ejemplo de las debilidades y corruptelas de la universidad española durante el franquismo y los años posteriores.

> Si yo tuviera tu talento narrativo, me hubiera puesto yo sólo a contar esta historia. Pero me pareció una tontería que pudiendo acceder a ti, no aprovechara tu facilidad para el relato y sobre todo tu nombre. Una historia de Desmoines firmada por mí no es una historia de Desmoines firmada por ti. Lo que siento es haberte hecho perder el tiempo.
>
> Digo no te pongas melodramático, Cifuentes, ni me hagas la pelota. En términos generales tengo tanto interés como tú en *revelar la verdad*. Lo que pasa es que en esta narración encuentro contradicciones, detalles que me hacen desconfiar […] Déjame pensarlo. Déjame darle vueltas (201).

El narrador-protagonista, al sentir cierta desconfianza ante la historia de Cifuentes, va aplazando el proyecto sobre los Desmoines du-

21 Como sucede en muchas novelas autoficcionales, los documentos que constatan la (supuesta) veracidad de la historia –con la consiguiente confusión entre realidad y ficción– se reproducen en el texto.

rante meses. En ese periodo hace una serie de viajes, uno de ellos a Estados Unidos, para dar conferencias. Será el descubrimiento casual de una serie de libros que tratan de las consecuencias de la Guerra Civil y la posterior dictadura sobre la universidad española lo que decida a Orejudo personaje (y por extensión a Orejudo autor) a querer finalmente contar la historia de los Desmoines y los Castillejo. Como en el caso de Cercas, hay una motivación de tipo ético en el proyecto literario de "los Orejudo":

> A la luz de todas estas historias, relatadas en el libro [*El atroz desmoche*] con nombres y apellidos, se comprendía por qué la situación de la ciencia y de la universidad españolas era paupérrima. Nuestro raquitismo cultural, intelectual y científico no obedecía a un ciego y fatal designio del destino, sino al dictado consciente de quienes ganaron la guerra y a la incompetencia coadyutoria de los políticos que vinieron después (203).

Después de tomar la determinación de escribir el libro utilizando todo el material recopilado por su amigo, el protagonista intenta localizarlo pero sin éxito. Será una carta en la que se le invita a la "solemne apertura del curso 2010-2011, cuya lección inaugural impartiría el catedrático Arturo Cifuentes" (229-230) lo que le dé la clave de lo ocurrido durante la temporada en que perdió el contacto con él. Obviamente, la estrategia disuasoria de Cifuentes con el rector Virgilio Desmoines y su padre parece haber dado sus frutos. El protagonista decide asistir al acto para enterarse de los detalles de la contratación de Cifuentes. Tras un acto de gran boato y después de los discursos de rigor, con toda su retórica ampulosa, Orejudo se encuentra finalmente con Cifuentes en la recepción. El ser resentido que irrumpió en su vida hacía un año –describe el narrador– se había convertido para entonces en una persona alegre de aspecto radiante. Justificando su claudicación, Cifuentes le declara que ha decidido abrazar la mediocridad y dejar de pretender ser "un faro de honradez en medio de la vileza" (239). Su felicidad, le dice a su amigo, es la del "hombre descansado y exhausto": "Necesitaba esta pequeña transgresión, esta pequeña traición a mis principios. Yo también tengo derecho a envilecerme y chapotear feliz en la ciénaga. Por favor, Anto-

nio, bendíceme: déjame por una vez ser indulgente conmigo mismo" (239). Tras esta confidencia desaparece entre los invitados que le agasajan. La novela concluye con el anuncio de la muerte natural de Augusto Desmoines, cuyo legado se ensalza en las notas necrológicas por haber contribuido fundamentalmente a la creación de la universidad española: "*El País* me pidió que les mandara algo, pero decliné; en parte por el desapego que he mencionado, en parte porque para entonces ya me había metido con una nueva novela" (240). Después de todos estos sucesos, el narrador-protagonista comienza a escribir una novela sobre la situación de la universidad española, titulada *Aprobados y suspensos*, que descarta por parecerle "una astracanada, un disparate" (240). El tema le lleva, sin embargo,

> hacia Cifuentes, a escribir sobre nuestra amistad en la carrera, sobre Desmoines, claro, sobre nuestra vida en Estados Unidos, sobre nuestra separación, sobre nuestro reencuentro en la Feria del Libro y sobre lo que todo esto había dado de sí.
>
> El resultado final no me disgustó, y aunque le había dado mi palabra a Cifuentes de que nunca publicaría nada de lo que habíamos hablado, decidí permitirme yo también un momento de descanso y cometer por primera vez en mi vida una pequeña traición (241).

Dicho momento de descanso y pequeña traición –con que concluye la novela– tendrán un sentido muy diferente a la "felicidad del hombre descansado" que encarna el farsante en que se ha convertido Cifuentes. Por boca del narrador-protagonista, Orejudo-autor defiende la ficción y el oficio de novelista como un compromiso, modesto como no puede ser de otra manera tratándose de literatura, ante la impostura y el cinismo. *Un momento de descanso* –muy en la línea de las novelas de Cercas– celebra la dimensión moral del novelista, que mediante sus ficciones contribuye a denunciar la superchería y el abandono de los principios éticos y a exaltar los comportamientos dignos frente a la ruindad individual y colectiva.[22] Frente a la retórica de los

22 En la posición ética de muchos profesores españoles que sufrieron cárcel, destierro o que perdieron la vida tras el desmantelamiento de la universidad republicana

hipócritas –encarnada en el discurso del rector Virgilio Desmoines, que cínicamente critica aquello que practica, y en la falaz lección inaugural del flamante nuevo catedrático Cifuentes–, Orejudo ofrece el acto de la escritura ficcional como modo de alterar (y mejorar) la realidad. Uno de los principales logros de *Un momento de descanso* está en que lleva todo ello a cabo usando la dosis justa de superioridad ética autorial y manteniendo la sátira en un admirable equilibrio entre la denuncia mordaz y la comicidad compasiva.

Se podría concluir este trabajo declarando que las novelas de campus de Cercas y Orejudo desactivan en considerable medida las dicotomías erigidas sobre recurrentes estereotipos que simplifican la complejidad social, política y cultural de Estados Unidos –y su sistema académico– insertando con este propósito sus discursos ficcionales en el terreno del compromiso personal, en la crítica de su país natal y en la defensa de la integridad artística del novelista.

Bibliografía

Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Amago, Samuel. *True Lies. Narrative Self-Conciousness in the Contemporary Spanish Novel*. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2006.

Amis, Kingsley. *Lucky Jim*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1954.

Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí. "Introducción", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el post-franquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 17-41.

Ardavín Trabanco, Carlos X. "Visiones de los Estados Unidos en la España democrática", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí

---

a partir de 1936, ve Orejudo un modelo de comportamiento digno de ser recordado.

(coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el post-franquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 175-205.

Auster, Paul. *The Book of Illusions*. New York: Henry Holt and Co., 2002. [*El libro de las ilusiones*. Barcelona: Anagrama, 2003.]

Baker, Mark. *Nam: The Vietnam War in the Words of the Men and Women Who Fought There*. NewYork: William Morrow & Co, 1981.

Brown, T. Louise. *War and Aftermath in Vietnam*. New York: Routledge, 1991.

Bradbury, Malcolm. *The History Man. A Novel*. 1975. Boston: Houghton Mifflin, 1976.

Cercas, Javier. "Escribir con un viento salvaje", en *La verdad de Agamenón. Crónicas, artículos y un cuento.* Barcelona: Tusquets, 2006, 81-90.

— *La velocidad de la luz*. . Barcelona: Tusquets, 2005.

— *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets, 2001.

— *El inquilino*. 1989. Barcelona: El Acantilado, 2000.

— *El vientre de la ballena*. Barcelona: Tusquets, 1997.

Claret Miranda, Jaume. *El atroz desmoche: la destrucción de la universidad española por el franquismo, 1936-1945*. Barcelona: Crítica, 2006.

Delillo, Don. *White Noise*. New York: Viking, 1985. [*Ruido de fondo*. Barcelona: Circe, 1994.]

Doubrovsky, Serge. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

Eugenides, Jeffrey. *The Marriage Plot*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

Gracia, Jordi. "Instrucciones para leer a Javier Cercas", en *Revista Nexos* 334 (octubre 2005), <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=660306>.

Jarrell, Randall. *Pictures from an Institution. A Comedy*. New York: Knopf, 1954.

Lago, Eduardo. *Llámame Brooklyn*. Barcelona: Destino, 2006.

Lodge, David. *Changing Places: A Tale of Two Campuses*. London: Secker and Warburg, 1975. [*Intercambios*. Barcelona: Anagrama, 2003.]

— "Exiles in a small world", en *The Guardian*, 7 May, 2004, <http://www.guardian.co.uk/books/2004/may/08/classics.vladimirnabokov>.

— *Small World: An Academic Romance*. London: Secker and Warburg, 1984. [*El mundo es un pañuelo*. Barcelona: Anagrama, 2003.]
Loriga, Ray. *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona: El Aleph, 2004.
Lurie, Alison. *Love and Friendship*. 1962. New York: Henry Holt, 1997.
McCarthy, Mary. *The Groves of Academe*. New York: Harcourt, Brace, 1952.
Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara, 1998.
— *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama, 1989.
Merino, José María. *Antología de cuentos.* Ed. José M. del Pino. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013.
— "El caso del traductor infiel", en *Antología de cuentos.* Ed. José M. del Pino. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013, 217-250.
— "Días en Dartmouth College", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el post-franquismo (1975-2008)*. Valencia: Universitat de València, 2011, 81-82.
— *El heredero*. 2003. Ed. Fernando Valls. Madrid: Castalia, 2011.
Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang, 2000.
Muñoz Molina, Antonio. *Carlota Fainberg*. Madrid: Alfaguara, 1999.
— *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral, 2004.
Nabokov, Vladimir. *Pnin*. Garden City, NY: Doubleday, 1957. [*Pnin*. Barcelona: Anagrama, 1994.]
Orejudo, Antonio. *Un momento de descanso*. Barcelona: Tusquets, 2011.
— *Reconstrucción*. Barcelona: Tusquets, 2005.
— *Ventajas de viajar en tren*. Madrid: Alfaguara, 2000.
— *Fabulosas narraciones por historias*. Madrid: Lengua de Trapo, 1996.
Pino, José M. del. "Pasión y horror de América: *El inquilino* (1989) y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas", en Ardavín Trabanco, Carlos X. y Jorge Marí (coords.), *Ventanas sobre el Atlántico: Es-*

tados Unidos-España durante el post-franquismo (1975-2008). Valencia: Universitat de València, 2011, 45-55.

Robbins, Bruce. "What the Porter Saw: On the Academic Novel", en English, James F. (ed.) *A Concise Companion to Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell, 2006, 248-266.

Roth, Philip. *The Human Stain*. Boston: Houghton Mifflin, 2000. [*La mancha humana*. Madrid: Alfaguara, 2001.]

Showalter, Elaine. *Faculty Towers: The Academic Novel and Its Discontents*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.

Silva, Lorenzo. *El ángel oculto*. Barcelona: Destino, 1999.

Simpson, Melanie Catherine. *The Persistence of Difference: Mythologies of Essentialism, the Anglophone World and Modern Spanish Cultural Identity*. Tesis doctoral. State University of New York at Stony Brook, 2007.

Snow, Charles Percy.1951. *The Masters*. Cornwall, UK: House of Stratus, 2000.

Spires, Robert. "Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millenium", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 30, 1-2, 2005, 485-512.

Tartt, Donna. *The Secret History*. New York: Alfred Knopf, 1992.

Valls, Fernando. "Introducción", en Merino, José María, *El heredero*. Madrid: Castalia, 2011, 9-71.

Vargas Llosa, Mario. "El sueño de los héroes", en *El País*, 3 septiembre, 2001.

Wolfe, Tom. *I am Charlotte Simmons*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2004. [*Soy Charlotte Simmons*. Barcelona: Ediciones B, 2005.]

Artes

Del *underground* a la novela gráfica alternativa: influencias americanas en el cómic español

Ana Merino

En julio de 2003 le regalé al artista estadounidense Chris Ware una antología de las mejores páginas de la "13 Rue del Percebe", del autor español Francisco Ibáñez que vendían en un kiosco de una plaza de Gijón. Ware, uno de los artistas estadounidenses alternativos más importantes del momento, quedó atrapado por la vitalidad gráfica de esas páginas que Ibáñez había creado en 1961 y que fueron apareciendo en revistas infantiles españolas como *Tío Vivo*. El diseño de la página, que jugaba con la representación de todo un edificio asombra a Ware. En cada habitación Ibáñez introducía a modo de viñeta una trama humorística de vecindad donde convivían todo tipo de personajes. Un veterinario se enfrentaba a extraños casos de animales en su consulta o un ladrón llevaba a su apartamento las cosas más insólitas y absurdas que robaba. Había una portera muy cotilla un tendero que

quería timar a todo el mundo, un moroso escondido en la boardilla o un hombre en la alcantarilla junto al edificio. Ware, que no sabe español, no entendía bien la trama, pero los dibujos le fascinaron. La idea estética de jugar con el esqueleto de un edificio para mostrar las entrañas de toda una vecindad ha ido fraguando en su imaginario gráfico. Sus dibujos desolados estaban curiosamente en sintonía con la idea estética que recogía Ibáñez en esa "13 Rue del Percebe". Con los años Ware ha ido refinando su obsesión por los edificios como personajes simbólicos que atrapan las ansiedades existenciales de sus habitantes.

Ware no fue el único artista estadounidense que visitó Gijón aquel verano. Le acompañaban Charles Burns, Jessica Abel y Joe Sacco. Todos ellos formaban parte del elenco de autores que se presentaban junto a la exposición que yo estaba comisariando para la Semana Negra. Un año antes, Ángel de la Calle y Paco Ignacio Taibo me habían contactado para pedirme que les organizara una exposición con algunas de las primeras figuras del cómic estadounidense. Automáticamente pensé en la editorial Fantagraphics y la influencia que su línea de publicaciones ha tenido en España. Por eso me pareció fundamental incluir a Gary Groth, fundador y editor principal, dentro del grupo de invitados que dieron sentido al ciclo de conferencias complementarias a la exposición. Fantagraphics, la editorial surgida a principios de los ochenta del pasado siglo y ahora asentada en la ciudad de Seattle, se había consolidado como una de las más importantes editoriales de cómic alternativo del ámbito anglosajón. Surgió como un proyecto de dos amigos, Gary Groth y Kim Thompson, que creían firmemente en las posibilidades del cómic y que apostaron por el trabajo de jóvenes creadores, entre los que destacan los Hermanos Hernández o Peter Bagge, además de los que habían viajado a Gijón. Esta editorial de cómics apoya líneas gráficas y estilos clave que han servido de modelo para muchos autores españoles. Por otra parte, también publica las traducciones al inglés de los trabajos de Max, uno de nuestros autores más internacionales.

Los Estados Unidos han estado muy presentes en el imaginario cultural español desde siempre. Aunque el cine sea uno de los ejes paradigmáticos de penetración cultural, los estudiosos del cómic en España, ya desde hace más de cuarenta años, han podido percibir el impacto en su

propio contexto. Destacaría, por ejemplo, el caso de la revista española *Estudios de Información* –especializada en el estudio de la comunicación social y de masas–, que editó en 1971 un número doble (19-20/julio-diciembre) dedicado a los cómics. Ya en su portada se podía ver reproducida una sugerente página de cuatro viñetas del cómic "Spirit", del norteamericano Will Eisner. Este autor fue clave en las transiciones temáticas del cómic. Su personaje, el detective Spirit, creado en 1940, dio profundidad narrativa y ofreció pliegues a la figura de un héroe que no era como los demás y vivía en la clandestinidad. Así, el personaje se distanciaba de los superpoderes para representar una sociedad americana en decadencia. Will Eisner no se conformó con este cómic y se le considera el padre de la novela gráfica estadounidense con sus historias gráficas unitarias, como *A Contract with God* o *Invisible People*, que comienzan a aparecer a finales de los setenta. Pero cuando se publican estos artículos de investigación todavía no había eclosionado esa faceta de Eisner. Es curioso que los editores españoles eligieran cuatro viñetas de una de sus historias de Spirit para ilustrar la portada de aquel volumen académico de comienzos de los setenta. Establecían así una dinámica de reconocimiento de influencias. Además, el título de ese volumen doble que publicaba la Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo se titulaba "Los cómics", para establecer una clara diferencia con los tebeos, que era el término normalmente usado en aquella época y que aludía a la producción española de temática infantil y juvenil. Los académicos que participan en este volumen quisieron destacar, al referirse al cómic, ese aspecto más general del término que abarca múltiples producciones ligadas a diferentes audiencias. En el primer apartado, dedicado a la historia, aparecían tres artículos que nos dan los parámetros de lo que se estaba debatiendo en esa época. Había uno de V. G. Samaniego, titulado "Notas para un estudio histórico de los cómics", que trazaba una genealogía de la historia del cómic; otro de José L. Fuentes, titulado "Breve panorama del tebeo en España", centrado en la producción infantil y juvenil autóctona. El último de esa sección era de Luis Vigil y se centraba en el cómic *underground* estadounidense.

El panorama histórico que ofrecía Valentín G. Samaniego también mencionaba la importancia de la palabra cómic para designar el obje-

to de estudio de forma amplia, porque el término tebeo se quedaba corto. Al exponer los precedentes históricos, recorría la Edad Media con los códices y las Sagradas Escrituras ilustradas. De allí saltaba al siglo xvii y las enciclopedias didácticas ilustradas como posibles antecedentes. Por otra parte, destacaba cómo el siglo xviii tuvo figuras como el dibujante inglés William Hogarth, con sus sátiras sociales. Además, destacaba el éxito de los libros clásicos ilustrados durante el siglo xix, con figuras de la magnitud de Gustavo Doré. A nivel popular otros precedentes destacados entre los siglos xviii y xix serían los romances de ciegos, las aleluyas y todo tipo de publicidad gráfica que ya comenzaba a aparecer para anunciar productos. En el siglo xix el suizo Rodolfo Töpffer destacará con sus historias gráficas de tono didáctico. La pedagogía de la enseñanza entraba en diálogo con las posibilidades de este arte secuencial de viñetas. Cuando Samaniego llega en su periplo historiográfico a la etapa de finales del siglo xix y comienzos del xx, con los que denomina "los primitivos", da un salto a los Estados Unidos. Las primeras producciones de cómic fueron europeas, pero a partir de 1896, como indica el propio Samaniego, se elaboran y difunden en Estados Unidos, país que "llegará a ser un paraíso y a superar en números y calidad a los cómics europeos, por lo menos hasta los años sesenta" (1970: 19). Deja abierta la posibilidad de que la producción Europea vuelva a ganar fuerza en el último tercio del siglo xx. Mirado en perspectiva, ya que ese artículo era de principios de los setenta, podemos concluir que el cómic europeo, incluyendo al español, sí ha adquirido mucha relevancia a partir de los ochenta, entablando su propio diálogo con la producción americana. Samaniego nos recuerda la importancia que tuvo el personaje niño The Yellow Kid, creado por Richard Outcault y que apareció en las páginas dominicales del periódico *The New York World* (1860-1931) en 1895. El personaje de este niño llevaba escrito en sus faldones el texto de la trama, los comentarios humorísticos que aludían a las escenas dibujadas. Aunque existe un consenso respecto a The Yellow Kid, que lo destaca como el primer cómic seriado ligado a la prensa periódica y a su consumo extendido, es importante destacar la influencia que tuvieron los personajes de los niños Max y Moritz, del alemán Wilhelm Busch, que aparecen como ilustraciones cómicas en 1859 y son el claro antecedente de toda la

tradición estereotípica de los niños traviesos que han ido apareciendo en diferentes cómics. Serán, por ejemplo, antecesores de los Katzenjammer Kids, que eran dos gemelos llamados Hans y Fritz que Rudolph Dirks creó para el suplemento dominical *New York Journal* en 1897. Estos modelos de niños que hacían travesuras inspiraron al autor español José Escobar, que en 1948 creará a los hermanos gemelos Zipi y Zape, durante décadas figuras clásicas de la cultura popular con sus aventuras disparatadas, sus gamberradas y sus mala notas. Estos gemelos han ido sobreviviendo en revistas, antologías y volúmenes recopilatorios conectando con diferentes generaciones de lectores, desde los niños y las niñas de la posguerra, los de la transición y los de la democracia. Sus travesuras, construidas con un humor campechano, se debatían entre sus pocas ganas de estudiar y su deseo de tener una bicicleta. El humor se impregnaba de situaciones casi surrealistas dando a este cómic de contenido familiar matices peculiares que hacían las delicias de los lectores. En este cómic se juntaban la tradición de los niños rebeldes con las historias de los cómics de temática familiar que también tuvieron mucho éxito en la cultura estadounidense, destacando *Bringing Up Father* de George McManus, que apareció en 1913 y fue distribuido por King Features Syndicate.

La influencia del cómic de superhéroes americano también impregna la producción tebeística española. El ejemplo clásico es el personaje de Superlópez, creado por Jan (Juan López Fernández) en 1973 como una parodia de Supermán para jóvenes. Uno de los referentes clásicos que se formulaba en el imaginario de los lectores estaba asociado al hombre de acero. Esa fascinación continúa en el presente español, que ha ido siguiendo los diferentes modelos de representación de los superhéroes anglosajones. Supermán, creado en 1938 por Jerry Siegel y Joe Shuster, será la semilla del universo de los cómics DC, inaugurará la tradición de los personajes con superpoderes e irá pasando a lo largo de diferentes décadas por numerosas manos de dibujantes y guionistas. Otro personaje clásico sería Batman, el hombre murciélago que apareció en 1939, de la mano de Bill Finger y Bob Kane, y arraiga en el imaginario occidental a partir de entonces. Es curioso que el artículo de Samaniego, de corte histórico y escrito a comienzos de los setenta, pase de puntillas por el espacio de los superhéroes sin

adivinar sus posibilidades posteriores: "Con los superhombres no sólo se llegó al punto más alto del género evasivo, sino que, principalmente, se brindó una importante válvula de escape a las frustraciones de un público reprimido y mediocre que había surgido a consecuencia de las crisis económicas y políticas anteriores" (1970: 28).

El claro prejuicio del crítico contra este tipo de producción no debe sorprendernos, porque el volumen buscaba reivindicar el espacio adulto de los cómics y su maduración en el entramado cultural. Es importante mencionar que el universo de los superhéroes ya se satirizó con mucho éxito en la década de los cincuenta gracias al humor de la revista *Mad*, que dirigía Harvey Kurtzman, y que ofreció una parodia inolvidable de Supermán transformado en "Superdupermán". En los ochenta, aunque se consolide la línea más mercantil y estereotípica de los superhéroes, que se articulan bajo el peso de las grandes compañías como Marvel o DC, hay, sin embargo, autores que los renuevan. El trabajo del estadounidense Frank Miller con Batman es clave; su serie limitada de *Batman: The Dark Knight Returns* aparece en 1986 y cuestiona las dimensiones morales de este héroe murciélago volviéndolo muy complejo. Aspecto que también desarrollan por esas mismas fechas el guionista británico Alan Moore y su colega dibujante, también británico, Dave Gibbons en *Watchmen* con la serie limitada que aparece entre 1986 y 1987, y que se convertirá al igual que la del Batman de Miller, en novela gráfica de culto. La deconstrucción de la figura del superhéroe ha calado en los autores españoles recientes. Ángel de la Calle, en su novela gráfica sobre Tina Modotti (el volumen I es de 2003; el II, de 2005), no solo hace un recorrido por la biografía de la fotógrafa italiana, sino que relata de forma paralela su periplo de dibujante de cómics reconstruyendo la vida de esta mujer y preparando los materiales. Los detalles autobiográficos de Ángel de la Calle se deslizan en esta obra proyectando su fascinación onírica por la figura derrotada de Batman y Supermán, convertidos en Bruce y Clark, y malviviendo en habitaciones desvencijadas de las ciudades que el propio Ángel visita. Estarán en el hotel Chelsea de Nueva York o en el hotel parisino de la calle Rue de Dieu transformados en viejos achacosos y armando jaleo en la habitación de al lado de Ángel. El reencuentro con los héroes envejecidos y derrotados dará un matiz especial al rela-

to de Tina Modotti, ofreciendo perspectivas insólitas a las dudas que habitan en el propio Ángel, tratando de entender las dimensiones simbólicas y existenciales del bien y el mal. El mismo Bruce, desde una silla de ruedas, le explica a Ángel sus diferencias con Clark, impregnando su argumentación de la dinámica política marxista de principios del siglo xx:

> Joven, discutimos del compromiso de la política y la vida…/sostengo que las palabras del mártir de Coyoacán, aquellas de que todo lo que me aleja de la revolución mundial es perverso, son acertadas…/mientras que Clark, buen seguidor de Stalin, el robabancos georgiano, cree posible la coexistencia pacífica con el mal… ¿qué opina? (2005: s. p.).

Para Ángel de la Calle era necesario insertar un homenaje personal que aludiera a la tradición de los superhéroes americanos. Desde el espacio de una nueva vida miserable que define a esos personajes caídos ahora en desgracia se traza la memoria de su propia experiencia como creador. Otros autores españoles también se han apoyado en los superhéroes para crear sus propias sagas autóctonas. Un caso reciente e interesante sería el cómic *El Vecino*, con guión de Santiago García e ilustración de Pepo Pérez. Esta obra aparece inicialmente en serie de formato de álbum francés, para luego reeditarse como volumen doble a color que recoge las piezas desde 2004 hasta 2007. En 2009 aparece un tercer volumen con materiales inéditos y dibujos en blanco y negro. Este cómic se balancea entre un homenaje alegórico al cómic de superhéroes, sobre todo cuando se usa el color, y el costumbrismo alternativo del blanco y negro. La trama de la serie *El Vecino* retoma el tema de los superhéroes norteamericanos desde una perspectiva existencial fragmentada donde los personajes están llenos de contradicciones. José Ramón, un joven opositor, tiene de vecino a un peculiar personaje llamado Javier. Lo que parece ser una comedia costumbrista evoluciona a una divertida historia de superhéroes torturados. Descubrimos que Javier es en realidad Titán, un héroe enmascarado que no termina de aceptar las implicaciones de su compleja condición de superhéroe.

Volviendo a aquella colección de artículos de la revista española *Estudios de Información* de 1970, cabe destacar el dedicado al cómic underground. Luis Vigil introducía las producciones estadounidenses contraculturales de cómics que se habían realizado hasta el momento. El *comix underground*, que cambiaba la "c" por la "x" era parte de lo que Luis Vigil denominaba como una nueva cultura:

> Los *comix* son el signo de su tiempo, son el portavoz de la juventud descontenta. Los *comix* no retratan la vida del estadounidense de clase media […]hablan de los jóvenes radicales, de indumentaria hippy, que viven en los barrios pobres y fuman marihuana, que tienen sus cuartos llenos de posters contra la guerra y de libros rojos de Mao (108).

Con el espíritu provocador y subversivo se gestaba en Estados Unidos, durante los años sesenta, una nueva mirada gráfica, adulta, que marcará a los autores españoles a partir de la muerte de Franco. El propio Art Spiegelman, en un artículo que escribe desde Nueva York en mayo de 1987 (recogido en el volumen recopilatorio de *The Cabbie* de Martí publicado por Fantagraphics en 2011), explicaba las peculiaridades de España con un título paradigmático: "In Spain, the Sixties Started in the Mid-Seventies When Franco Died" ("En España los sesenta comenzaron a mitad de los setenta cuando murió Franco"). En efecto, en España el desarrollo de la prensa contracultural sucede cuando el *underground* americano parece haberse evaporado. Spiegelman revela cómo en Barcelona, a la que denomina como la capital cultural española, aparecen piezas de autores que revelan la misma energía y talento que los mejores artistas del *underground* americano (2011: 4). Art Spiegelman conocía la influencia que tenía la revista mensual española *El Víbora*, que, a partir de 1979, había introducido en el panorama peninsular las obras de autores americanos del *underground* como Robert Crumb, Gilbert Shelton, Bill Griffith, Kim Deitch o el propio Spiegelman. Fue en esas páginas de *El Víbora* en las que Art Spiegelman descubre el trabajo de Martí y su serie *El Taxista* (iniciada en 1982) y que incluirá traducida al inglés en episodios de su propia revista *RAW*, aparecida en los ochenta. El intercambio trans-

oceánico queda patente. La revista *El Víbora*, editada por Josep María Berenguer, recopilará autores americanos del *underground* y, a medida que pasan los años, también a los de la vertiente alternativa, como Charles Burns, Daniel Clowes, Peter Bagge o los Hermanos Hernández. Mientra tanto, la revista *RAW*, editada por Art Spiegelman y su esposa francesa Françoise Mouly en Nueva York entre 1980 y 1991, presentará a los lectores americanos los trabajos de autores europeos, entre ellos figuras como Martí o Javier Mariscal. *RAW* era una revista que pretendía ser vanguardista y alejarse de los postulados estéticos del *underground* para abrir nuevos caminos expresivos en un diálogo transatlántico. La iconografía americana impregna a nuestros autores. La serie *El Taxista* de Martí es un claro homenaje al cine negro americano de la década de los cuarenta y cincuenta. Otro autor español que aparece a comienzos de los ochenta en la neoyorquina revista *RAW* es Javier Mariscal. El ahora conocido diseñador jugaba a hacer guiños *underground* con sus personajes de los Garriris, que son, en cierta medida, como una herencia contracultural y subversiva del mundo de Walt Disney. Los personajes de Mariscal hacen su primera aparición en la revista española *El Rrollo Enmascarado*, surgida en 1973 y considerada la semilla del *comix underground*. Allí también aparecerán los trabajos de Max (Francesc Capdevila Gisbert), uno de los creadores españoles más polifacéticos del panorama europeo. Santiago García Fernández, en su libro *La novela gráfica* (2010), al tratar de diferenciar la cultura del tebeo infantil y juvenil de las nuevas producciones enfocadas hacia otros tipos de lectores, indicaba que no se podía concebir ningún cómic adulto hasta el final del franquismo. Así, destacaba la edición de tres antologías en las que aparecían traducidas las obras de los estadounidenses Crumb, Shelton, Robert Williams, Justin Green o Victor Moscoso como claves para inspirar a los autores españoles. De esta forma, en 1972 aparecerá *Comix Underground USA* volumen 1, publicada por Editorial Fundamentos, que editaron Chumy Chúmez y OPS (autor ahora conocido como El Roto). Habría en 1973 y 1976 otros dos volúmenes recopilatorios de materiales traducidos del *underground* estadounidense, que según Santiago García fueron "la chispa que enciende el fuego underground en los jóvenes dibujantes" (2010: 163). Creadores de cómics como Nazario, Max, Mariscal o los Her-

manos Farriol seguirán este movimiento estadounidense. Todas esas influencias se verán claramente en los trabajos que presentan en la revista *El Rrollo Enmascarado*, que aparece en 1973 y que marca el comienzo del *comix underground* español. De todo ese grupo, Max es el que más profundizará con todas las posibilidades del cómic, por lo que no se ha conformado con una sola serie o personaje. El mismo Max reconoce cómo, desde niño –nació en Barcelona en 1956–, ya se impregna de varias tradiciones: por un lado, la española de los tebeos de la escuela Bruguera, y por otro, de la estadounidense que le traen las películas de Walt Disney en el cine o los dibujos animados de Hanna Barbera y Warner Brothers de la televisión. Ese poso de influencia norteamericana se mezcla a su vez con la tradición europea de la línea clara de los cómics de Tintín y Asterix. Sin embargo, el cómic *underground* estadounidense marcará el antes y el después al final de su adolescencia, cuando lo descubre a los diecisiete años. Las obras y personajes de sus series de juventud, *Gustavo* y *Peter Pank*, recogen esa doble influencia estadounidense de Walt Disney y el cómic *underground*. Gustavo está claramente influido por el personaje de "Mr. Natural", del estadounidense Robert Crumb, sin renunciar a la estética de la línea clara franco-belga. Estos cómics de Max eran claramente para lectores adultos y jugaban con tramas espontáneas y contraculturales, aunque destacaban a su vez rasgos comprometidos con la realidad social de una España en transición. Allí aparecían historias gráficas que debatían problemáticas ecologistas o hacían reivindicaciones sindicales de los trabajadores. Con su personaje Peter Pank, Max incorpora la dimensión paródica creando un inolvidable y provocador homenaje a Walt Disney. Elabora una parodia corrosiva que mezclaba su pasión de la infancia por las películas de Disney con su visión crítica y contracultural, enfrentando con un humor irreverente la ideología de sus tramas. Peter Pank es un antihéroe que vive en un universo donde cada grupo de personajes representa a las tribus urbanas que afloraron en la sociedad española de los ochenta. Esas tribus españolas eran en gran medida reflejo de las tribus urbanas que aparecieron en el contexto de la cultura estadounidense y británica. Aparecían los *punks*, los *hippies*, los *rockers*, los *mods*, los siniestros o los pijos, todos ellos ajustados a unas tramas que los parodiaban reflejando en sus viñetas su estética y

filosofía de vida. El mundo Disney adaptado a la perspectiva de Max, con sus tribus urbanas rivalizando, dejó una importante huella en el imaginario del cómic español. Pero Max no se conformó con ese personaje, que fue apareciendo en diferentes álbumes de 1984 a 1990. En 1985 crea una historia corta de ficción sobre el posible encuentro entre Walt Disney y H. P. Lovecraft para la revista *El Víbora*, que publica en dos entregas. Es una pieza deliciosa en la que Max se imagina que vive en Providence y ha estudiado arte con Disney, y que este le hace una visita en la época en la que está haciendo *Blancanieves*, su primer largometraje. Mientras charlan en el jardín, pasa Lovecraft de visita para conversar sobre los mitos célticos. Max presenta a ambos personajes, y entre Disney y Lovecraft se inicia una intensa conversación sobre las tramas de los dibujos del primero. El personaje de Lovecraft trata de hacer entender a Disney que el mundo no es tan hermoso como él quiere representarlo a través de sus dibujos. Disney defiende su trabajo: "mi propósito es llevar un poco de alegría" (Max 2005: 44). Pero Lovecraft se muestra implacable: "sus películas, Sr. Disney, no dejan de ser una involuntaria contribución al avance de las fuerzas oscuras, del caos, porque distraen al mundo de la horrible amenaza que se cierne sobre él!!" (44). La tensión entre ambos fabrica una trama en la que surge la posibilidad de una colaboración entre los dos que nunca termina de fraguarse. Es interesante que Max decidiera construir una historia alrededor de los más carismáticos creadores de la cultura popular del siglo xx. Sus guiños y homenajes muestran una perspectiva que entiende el matiz doble del cómic, de la trama al dibujo.

Max se ha dedicado a investigar diferentes líneas, personajes y posibilidades literarias dentro del cómic, transformándose en uno de los pioneros a la hora de desarrollar la novela gráfica. A Max le influye notablemente el modelo narrativo que en cierta forma se consolida con el *Maus* de Art Spiegelman. A finales de los noventa, Max creará *El prolongado sueño del Sr. T*, una obra de ficción gráfica de largo aliento con dibujo en blanco y negro que rompe con el estilo humorístico de sus anteriores trabajos para profundizar en el trazo realista. En este trabajo vemos cómo los personajes transitan en una trama reflexiva y sobria en su ejecución, pero intuitiva y melancólica en el plano narrativo. La trama está marcada por el psicoanálisis, el mundo de los sue-

ños y el inconsciente. La voz adulta deja de ser provocadora y subversiva para ascender al plano filosófico y literario y obligar a madurar al lector. La traducción al inglés por la editorial canadiense Drawn and Quarterly tuvo mucho éxito y le valió un Premio Ignatz de la industria alternativa estadounidense. Max fue desarrollando la vertiente alternativa española mezclando tradiciones literarias con un universo de mitos y leyendas. En 1997 creará el personaje de Bardín, en *Bardín, el superrealista*, que irá apareciendo en diferentes publicaciones donde protagoniza diversas y peculiares aventuras, que en 2006 serán recopiladas en un volumen en tapa dura con algunas piezas inéditas. En este caso, sus guiños intelectuales aludían al surrealismo de André Bretón y a la memoria artística de Dalí y Buñuel, aunque la estética de sus dibujos mezclasen reminiscencias de la escuela Bruguera con la influencia del artista de cómics estadounidense Chris Ware.

Otros autores como Gallardo o Nazario, coetáneos de Max, también se impregnaron de la estética estadounidense. Miguel Ángel Gallardo fue uno de los coautores, junto a Juan Mediavilla, del personaje de Makoki, paradigma de la llamada línea chunga seguidora de la estética *underground*. Gallardo y Mediavilla trabajaron juntos entre 1976 y 1987, y de esa colaboración salieron las historietas de Makoki, un personaje provocador y contracultural que se inspiraba en el lumpen barcelonés. El guionista Mediavilla fue narrando cuadros costumbristas de aquella Barcelona de la transición donde se mezclaban muchas realidades ambiguas. Su amigo Gallardo buscaba su voz como dibujante de historietas inspirándose en la estética clásica americana a través del universo de Popeye, que había inventado Elzie Crisler Segar en 1929. Gallardo y Mediavilla fueron fundamentales en el desarrollo de la revista *El Víbora* a partir de 1979, creando las sagas de *El Pase* (1980), *Buitre Buitaker* (1981), *Caza sin cuartel* (1981) o *Érase una vez en el barrio* (1985). Sin embargo, la carrera de Gallardo no se detuvo en el universo enloquecido de Makoki, el Niñato o la Basca, una pandilla de amigos delincuentes, enajenados y psicodélicos que seguían la línea disparatada del *comix underground*. En 1984 surge *Pepito Magefesa*, su primera obra en solitario, que ya muestra la línea experimental, refinada y vanguardista de sus futuros trabajos, donde mezcla diferentes influencias tanto europeas como estadounidenses.

• • •

Tal vez Nazario Luque sea una de las figuras más representativas del *comix underground* español. Este barcelonés de adopción, que había nacido en Castilleja del Campo (Sevilla) en 1944, fue el primero que se atrevió a dibujar historietas provocadoras inventando un contexto contracultural claramente sexualizado. Nazario construyó unas tiras cargadas de barroquismo e impregnadas de un erotismo profundamente irónico. Su obra se caracteriza por definir el *underground* español desde parámetros feministas y homosexuales que cuestionan una sociedad española fuertemente machista y llena de prejuicios. En el *underground* norteamericano de los sesenta, autores como Roberta Gregory, Mary Wings o Howard Cruse, que eran abiertamente homosexuales y expresaron sus experiencias y emociones a través de las viñetas, tardaron en ser reconocidos y apreciados. La fuerza arrolladora de la tendencia heterosexual masculinizada que lideraba el discurso paródico contracultural de Robert Crumb eclipsó otras vertientes. Pese a la diferente perspectiva narrativa, es la intensa obra de Robert Crumb la que destaca entre los primeros referentes *underground* que le llegaron a Nazario en su etapa de formación autodidacta. Nazario siempre tuvo talento para la pintura, pero al parecer los dibujos sarcásticos que aparecían en la revista *MAD* le inspiraron en su juventud y le animaron a realizar sus propias historietas, donde las temáticas estaban basadas en experiencias, anhelos y desmadres imaginarios. Un amigo que coleccionaba cómics inmediatamente asocia esos primeros trabajos de Nazario con el estilo *underground* anglosajón; pero será más adelante, en un viaje a Ámsterdam, cuando Nazario descubra el *comix underground* de verdad y se zambulla de lleno en los trabajos de Crumb, Shelton o Clay Wilson. Nazario verá cómo ellos han llevado la realidad a los límites de lo incongruente y juegan con el morbo de lo impensable rompiendo infinidad de tabúes. Nazario siente que el espacio del cómic le va a permitir narrar su propio universo contracultural y enfrentarse, con sus parodias gráficas, a la represión sexual que caracterizaba a la sociedad española. La estudiosa Gema Pérez-Sánchez, al analizar la obra de Nazario en su libro *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*, explica cómo el adjetivo *underground* que se usaba en la

España de las décadas de los setenta y ochenta parecía significar un eufemismo para referirse al mundo gay. De este modo, al analizar Anarcoma, uno de los personajes más carismáticos de Nazario, un detective travestido apasionado y de gran sensualidad, menciona el interés de este creador por españolizar la estética del *glam-rock*. Así, Gema Pérez-Sánchez reflexiona en su investigación sobre la perspectiva de Nazario de mediados de los ochenta, cuando declaraba que se sentía atraído por la moda de taconazos y pelo teñido y largo de David Bowie o Alice Cooper. A estos ingredientes les añadía elementos de estilo flamenco y el barroquismo refinado de los adornos de fulares, lazos y diversa joyería. Para Nazario era la época gay que coincidía con el discurso expresivo del *comix underground* y lo utilizaba como vehículo donde plasmar la iconografía de su imaginario. De Crumb le atraía, además del dibujo, la valentía con la que se enfrentaba al sistema y desmenuzaba su propia vida privada mostrando las facetas más miserables, con sus deseos y frustraciones, complejos, prejuicios y anhelos reprimidos. A Nazario le gustaba el exhibicionismo de la realidad, capaz de escupir sobre los falsos discursos morales de una sociedad hipócrita. A Crumb lo admiraba no tanto por el *hippismo* ensimismado de personajes como Mr. Natural, sino por la vertiente alucinada y asustadiza del trazo autobiográfico. La Barcelona de la década de los setenta tuvo la suerte de que Nazario se instalase en ella. Cuando un Nazario treintañero llega a la ciudad condal, conoce a Mariscal y le muestra las páginas de su personaje Purita, una heroína sufridora que retrataba en cierta forma las frustraciones de sus amigas de Sevilla, oprimidas por las costumbres de la sociedad burguesa y provinciana del franquismo. El joven Mariscal se emociona y reconoce el talento y la fuerza de la singular obra del andaluz. Nazario pasa a convertirse en modelo e impulsor de los jóvenes que trataban de hacer *comix* en aquella época. Como bien ha explicado Nazario en una entrevista con Ignacio Vidal-Folch, buscó el apoyo de la autoedición para dar salida a sus ocurrencias más extremas sin tener que pasar por la censura, y así surgió en 1975 *La Piraña Divina*. Antes, en 1973, había coeditado y difundido junto con los Hermanos Farriol, Mariscal, Palies y Max, sus trabajos en el tebeo *El Rrollo Enmascarado*, que fue secuestrado por las autoridades. Por otra parte, las aventuras seriadas de su heroína Anarcoma

fueron claves en la consolidación de la revista *El Víbora*. Otras de sus series, también aparecidas en dicha revista, serán "Apartamentos La Nave" (1980), "Salomé" (1982), "Alí Babá y los 40 maricones" (1991 en *Makoki*, 1993 en *El Víbora*) o "Turandot" (1992). La obra de Nazario, además, transformó los códigos expresivos de la sexualidad gráfica. Se apropió de la iconografía fálica y la insertó en los parámetros estéticos de la homosexualidad gay a la vez que reevaluaba la iconografía religiosa que define los orígenes de su imaginario cultural. Esa mezcla explosiva de expresividad fálica activa insertada violentamente en la iconografía religiosa tradicional generó todo tipo de reacciones. El sugerente barroquismo herético de Nazario era mucho más atrevido que el de sus contemporáneos anglosajones. Tal vez porque Nazario había vivido la experiencia religiosa como parte de su cultura y el descubrimiento de su homosexualidad como una realidad incompatible con la sociedad en la que le había tocado crecer. El *underground* español tuvo en Nazario a un verdadero pionero que, gracias a su estilo y su temática, flexibilizó los rasgos de esta vertiente adulta hacia los parámetros de la diversidad. El modelo americano se transformó en una herramienta estética autóctona llena de complejos matices que han sido claves para entender la evolución del cómic español.

La influencia americana ha cuajado en el discurso estético del cómic español combinando además elementos tradicionales de la escuela franco-belga. Sin embargo, el peso americano ha sido más incisivo, porque incluso el ámbito francés no pudo resistirse y se dejó impregnar por los modelos alternativos estadounidenses. La presencia americana marcó los códigos del *underground* de los que se apropiaron los autores españoles desde finales de la década de los setenta. Las nuevas oleadas estéticas heredaron además elementos tradicionales del mundo de los superhéroes y el nuevo cómic adulto que se forjaba con el surgimiento de la novela gráfica. Los autores españoles han sabido incorporar el pulso americano dándole un sabor autóctono que transforma el rastro de las dinámicas norteamericanas y las revitaliza. La peculiar dinámica hispánica demostró que podía ser más subversiva y elaborada, y que no estaba dispuesta a conformarse con tramas simplemente provocativas. Autores con Max insertaron narrativas intelectualizadas asumiendo los giros estéticos de la cultura estadounidense,

ofreciendo texturas sorprendentes en un medio que inicialmente nació para entretener a niños y jóvenes, pero que ha evolucionado hasta ocupar un espacio fundamental en el universo de los adultos. Los matices creativos de la transición y la democracia española no podrían entenderse sin tener en cuenta el impacto que significó la mayoría de edad simbólica del cómic español a través de nuevas tramas y personajes. Estos nuevos cómics crecieron buscando su propia voz en el reflejo de la producción estadounidense.

Bibliografía

Calle, Ángel de la. *Modotti: Una mujer del siglo Veinte*. Madrid: Ediciones Sinsentido, 2005.

Dopico, Pablo. *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Cátedra, 2005.

Gallardo, Miguel Ángel y Juan Mediavilla. *Makoki Integral*. Barcelona: Glenat, 2002.

García Fernández, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones, 2010.

García Fernández, Santiago y Pepo Pérez. *El Vecino 1 y 2*. Bilbao: Astiberri, 2010.

— *El Vecino 3*. Bilbao: Astiberri, 2009.

Max. *Gustavo contra la actividad del radio*. Barcelona: La Cúpula, 1993.

— *Peter Pank*. Barcelona: La Cúpula, Barcelona, 2001.

— *El prolongado sueño del Sr. T*. Barcelona: La Cúpula, 2005.

— "El encuentro entre Walt Disney y H. P. Lovecraft", en *El Canto del Gallo*. Barcelona: La Cúpula, 2005, 42-48.

— *Bardín el Superrealista*. La Cúpula, Barcelona, 2006.

Merino, Ana. *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra, 2003.

Pérez-Sánchez, Gema. *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture*. Albany: State University of NewYork Press, 2007.

Samaniego, Valentín G. "Notas para un estudio histórico de los 'cómics'", en *Estudios de información. Los Cómics*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, 19-20

julio-diciembre, 1970, 13-46.

Spiegelman, Art. "In Spain, The Sixties Started In The Mid-Seventies When Franco Died…", en Martí, *The Cabbie*, *vol. One*. Seattle: Fantagraphics Books, 2011, 4-5.

Vidal-Folch, Ignacio. "Entrevista a Nazario", en *El cómic en Barcelona 12 dibujantes para el siglo xxi*. Barcelona: Institut de Cultura de Barcelona, 1998, 100-109.

Vigil, Luis. "El 'comic underground' en los Estados Unidos", en *Estudios de información. Los Cómics*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, 19-20 julio-diciembre, 1970, 101-128.

VV. AA. *Estudios de información. Los Cómics*. Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Información y Turismo, 19-20 julio-diciembre, 1970.

Arte y anuncio del no-lugar: España según Times Square

Alberto Medina

"No, no hay ya belleza sino sólo, como mucho, velocidad"
(Brea 1996: 105).

Entre el 6 y el 7 de octubre de 2010, una iniciativa del consulado español en Nueva York expuso la obra de 12 artistas españoles jóvenes en un espacio heterodoxo y algo particular para la contemplación de obras de arte: Times Square. Esos doce artistas, todos ellos residentes en algún momento de su vida en Nueva York, eran muy conscientes de que la "contemplación" no es precisamente una opción en un espacio urbano caracterizado por la extrema congestión de imágenes y sentidos. Para Marshall Berman, en Times Square el único realismo posible es el cubismo (2006: 6). El transeúnte se ve obligado a ocupar múltiples puntos de vista. Todo intento de fijar la mirada resulta necesariamente efímero ante la exigencia urbana del pasmo. Solo cuenta un efecto de totalidad que parece disolverlo todo en una incesante circulación de fragmentos resistentes a todo intento de ordenación o

narrativización. La superabundancia y el exceso, la congestión en definitiva, tan solo se muestran como tales, en una compulsiva renuncia a lo sustantivo. Si fijar, caracterizar, nombrar más allá del instante alguna de las imágenes publicitarias que rodean y disuelven el espacio de Times Square se revela tarea inútil, la misma disciplina de lo efímero se refleja en la masa de transeúntes unidos en el gozo del anonimato. No son audiencia ni público estructurado sino tan solo circulación. Al mismo tiempo, su placer es paradójico, el anonimato se confunde con el exhibicionismo; no ser nadie abre también la posibilidad de ser la estrella de un instante. Times Square solicita extravagancias de quienes más allá de la plaza se tornan invisibles (Simmel 2002: 18). Espectador y espectáculo se tornan posiciones sistemáticamente reversibles.

En ese entorno, un gesto expositivo y promocional como fue "Spain Art Fest 2010" parecía condenado al fracaso y a la inevitable disolución en un ámbito visual y semánticamente congestionado hasta el límite. Sin embargo, estas páginas parten de la hipótesis de que esa heterodoxa puesta en escena del arte español puede funcionar de hecho como un punto de partida privilegiado para dos análisis simultáneos. Por un lado, el de un "sistema del arte"[1] en rápida transformación, en el cual categorías tradicionales como "museo", "exposición" o distinciones como arte/diseño/cultura visual han sido sometidas a una radical crisis de legitimación y definición en los últimos años. Por otro, el de las estrategias de representación desarrolladas por una serie de artistas jóvenes de nacionalidad española pero cuya constante interacción vital con el entorno de Nueva York nos obliga a pensar en términos de identidades y representaciones híbridas o dialógicas. Nuestra intención es delimitar e interrogar la red de sentidos de que se nutren prácticas artísticas individuales e institucionales a partir de su

1 "Lejos de funcionar como un reducto regido por unos pocos, el arte se encuentra hoy presente en las esferas más variadas de la vida cotidiana, a través de la educación, la cultura, la economía, la política, el turismo, el ocio o las aspiraciones personales de los individuos […] [El sistema del arte comprende] todo el entramado de intereses que vincula a galeristas, creadores, museólogos, críticos, historiadores, comisarios, coleccionistas y profesionales varios, cuyas tareas interactúan entre sí" (Ramírez 2010: 9).

emplazamiento en un espacio urbano sobredeterminado. Como veremos, la lógica de circulación global y de dispersión identitaria ejemplificada por Times Square cuestiona esencialmente la limitada direccionalidad que la palabra "influencia" sugiere. Se trata más bien de indagar sobre una red de múltiples vectores y direcciones en que localizaciones geográficas, nacionales o identitarias son sometidas a dinámicas complejas y multidireccionales. En suma, nos interesa más el aspecto "performativo" de las obras, su puesta en escena de identidades y prácticas, que su posible capacidad de "representación".

Como operación institucional, "Spain Art Fest 2010" puso en escena de manera espectacular algunas de las directrices básicas del nuevo uso y distribución institucional de productos artísticos en la España contemporánea. José Luis Marzo ha resaltado el hecho de que "en el ámbito de las artes visuales, muchos de los gobiernos de la democracia han otorgado, comparativamente, más atribuciones y presupuesto a las agencias culturales mixtas de la órbita del Ministerio de Asuntos Exteriores que al ministerio de Cultura y Educación" (Marzo y Badia s. a.: 4). Es decir, la visión institucional del arte en las últimas décadas lo ha concebido como estrategia promocional básica de determinada imagen de lo "español" en el extranjero. Por otro lado, "las nuevas reorganizaciones urbanas y territoriales (en función de servicios de ocio y turismo) se sumaron a la llamada 'cultura' creando grandes museos con la esperanza de que la creación de colecciones movilizara por sí misma el capital cultural, tanto financiero como humano" (4). En suma, el recurso del arte se ha convertido en las últimas décadas en fundamental instrumento de renovación urbana. La rentabilización y recuperación de espacios marginales reintegrados a las dinámicas de mercado y a determinados usos ciudadanos se lleva a cabo, en parte, gracias a la mediación y al prestigio de la práctica artística.

En un ámbito internacional, Times Square resulta espacio paradigmático en ambos sentidos: auténtico centro y orgía promocional del mundo, imagen hipertrofiada y condensada de mercado desde los años veinte, pero también campo de batalla de interminables disputas entre la marginalización provocada por usos "alternativos" y no oficialmente sancionados del espacio urbano y los incesantes intentos de higienización del mismo seguidos de su consecuente rentabilización

tanto a nivel inmobiliario como de centro ideal de consumo masivo. En ese sentido "Spain Art Fest" cabe ser leído como desplazada y condensada "puesta en escena" del sistema del arte español en diálogo con un ámbito global.

A lo largo de nuestro análisis utilizaremos a modo de contrapunto, otro evento clave del arte español en los últimos años en Nueva York, la exposición "The Real Royal Trip", llevada a cabo entre octubre de 2003 y enero de 2004 en el PS1, museo ligado al Museo de Arte Moderno (MOMA) y especializado en las vertientes más radicales y rupturistas del arte contemporáneo. Como veremos, "The Real Royal Trip" perseguía objetivos similares a los de "Spain Art Fest", una exhibición y promoción ejemplar de nuevos artistas españoles y, por medio de ellos, de determinada imagen renovada y ultramoderna de lo español, a través, sin embargo, de estrategias de legitimación y exhibición muy distintas, ligadas ahora a un circuito del arte más tradicional, estructurado en torno al papel "aurático" y monumental del espacio museístico. Pero antes de pasar al análisis de la intersección entre Times Square, el sistema del arte español, su vertiente promocional y las particulares propuestas de un determinado grupo de artistas, se hace necesario esbozar las principales claves del escenario urbano.

Times Square nace, con ese nombre, en 1904 gracias a la confluencia de tres factores de crucial importancia práctica y simbólica: la apertura de una boca de metro que permitía la comunicación con el resto de la ciudad, el desarrollo de una serie de teatros en la zona y, por último, la construcción de la sede de *The New York Times* que dará nombre definitivo a la plaza (Makagon 2004: 39). La confluencia de circulación, espectáculo e información caracterizará desde ese momento la zona en torno a la confluencia de Broadway con la Séptima Avenida. La asistencia de un público en su mayoría blanco y de clase media alta y alta a espectáculos teatrales sofisticados, y no asequibles a cualquiera, generó a principios de siglo una efímera utopía de homogeneidad social y étnica. No será otro el imaginario que nutrirá todos los intentos posteriores de higienización del lugar, siempre concebidos tras la coartada nostálgica de la recuperación de cierta edad dorada. Times Square, desde su inicio, fue utilizado como espacio de tránsito, umbral de espera antes de la entrada en el teatro, lugar de circulación más que

destino en sí. De hecho recordemos que no es una plaza propiamente dicha, sino tan solo un nudo o intersección de calles. En un principio, Times Square era un lugar por el que se pasaba para ir hacia otra parte. En ese sentido, su espectáculo resultaba un preludio efímero, fragmentario y en constante movimiento de ese otro espectáculo localizado espacial y temporalmente en los límites del teatro y la función. De forma paralela, el transeúnte en Times Square formaba parte de una suerte de preludio colectivo carente de la forma que la audiencia de la sala de teatro va a definir y localizar.

La utópica imagen de un Times Square socialmente homogéneo, en el que la ordenada y monocroma audiencia dentro del teatro se acercaba extraordinariamente a la que circulaba afuera, comienza a quebrarse en 1919 por efecto de la prohibición. La ruina de buena parte de los negocios de alto *standing* ante la imposibilidad de servir alcohol legalmente produce la proliferación de negocios ilegales, pero también la necesidad de diversificar la oferta para sobrevivir económicamente. Como consecuencia, la composición de los transeúntes en la plaza inicia un cambio irreversible hacia la heterogeneidad racial y económica. A ese proceso se une unos años más tarde la popularización del lugar como núcleo de entretenimiento de las tripulaciones de la armada a su paso por Nueva York. En definitiva, los años veinte y treinta suponen el desarrollo de dos tendencias paralelas, la diversificación de la población flotante de Times Square y su progresiva "masculinización".

El canto de cisne de la utópica visión armónica de la plaza será quizá la famosa fotografía de Alfred Eisenstaedt tomada el 15 de agosto de 1945 de un beso espontáneo entre un marinero y una enfermera blancos celebrando el fin de la guerra. Dos sujetos definidos por su uniforme y, por tanto, por su inserción explícita en un sistema disciplinario y jerárquico, llevan a cabo una breve performance de espontaneidad que, más allá de cuestionar su esencia de sujetos obedientes, los envuelve en una temporal aura humanizadora y sentimental.

Pero tras el furor patriótico y homogeneizador de la guerra, una realidad muy distinta empieza a hacerse cada vez más presente. La progresiva masculinización de Times Square comienza a atraer el comercio sexual, pero también, y de modo más notorio, el lugar se con-

vierte en privilegiado centro de *cruising* homosexual. Los uniformes ya no son indicios de un espacio disciplinado al tiempo que humanizado, sino de la proliferación de un deseo socialmente inaceptable que amenaza con corromper un lugar icónico. Por otro lado, jóvenes de clase baja que acuden al reclamo económico de la demanda sexual aumentarán cada vez más el contraste entre el *glamour* del neón y la ubicuidad de la pobreza (Makagon 2004: 86).

La conversión de Times Square en un espacio "peligroso", ocupado por usos "alternativos" y no sancionados por la buena moral, impermeable al plácido paseo burgués de aquellos espectadores de teatro de los años veinte o del potencial consumidor que se deslizaba por las ofertas comerciales del neón, no hace sino profundizarse a lo largo de los años sesenta y setenta. Para entonces, Times Square resulta infranqueable a las personas de bien. El proceso culmina con la llegada del sida y el crack, y la degradación masiva de buena parte de los barrios de Manhattan en los años ochenta.

A partir de esos años, los alcaldes Edward Koch primero y Rudolph Giuliani después inician un largo proceso de recuperación de la plaza en nombre de la nostalgia. Recuperar aquel ideal de armónico consumo e interacción social de principios de siglo pasa, desde finales de los ochenta, por una combinación de medidas inmobiliarias y de higienización destinadas a devolver Times Square a las manos del orden y la homogeneización social, si no ya étnica al menos sí económica. La proliferación del deseo sexual es desplazada o al menos reconducida hacia el consumo como nueva esencia estructuradora. Paralelamente, la operación inmobiliaria es inseparable del uso de determinada concepción de la cultura como vía simultáneamente de higienización y máxima rentabilización del enclave urbano.

Dentro de esta dinámica es clave la llegada de Disney, a mediados de los noventa, con su compra del teatro New Amsterdam y la planificación sistemática de la plaza como una triple meca de la industria del entretenimiento, el turismo y el consumo de masas. Ese proceso es acompañado por la construcción de varios rascacielos y la multiplicación del espacio de oficina de grandes corporaciones en el entorno de la plaza que ahora, no solo simbólica sino también literalmente, acoge en su seno a turistas/consumidores/espectadores atónitos cuyo "de-

seo" ya no se distrae y desperdicia en oscuras esquinas, dudosos espectáculos y tenebrosas salas de cine de cuestionables usos.

Una transformación urbana aparentemente menor comparada con el *boom* inmobiliario resulta sin embargo extraordinariamente indicativa a nivel simbólico: a partir de 2009, el alcalde Michael Bloomberg lleva a cabo la peatonalización parcial de la plaza. Las sillas plegables situadas en el espacio ganado a los coches permiten al transeúnte hacer algo antes inédito en Times Square: pararse, dejar de circular y jugar a la posibilidad de "contemplar" el pasmo de neón que le rodea. Un año antes había sido inaugurado en el extremo norte de la plaza, en la confluencia de Broadway con la calle 47, un renovado kiosko para comprar entradas en oferta de un diseño simbólicamente muy próximo a la renovación urbana de Bloomberg. El millonario proyecto de Ron Choi y Tai Ropiha[2] convierte el techo del kiosko en un espectacular graderío de cristal rojo que invita a los transeúntes, de nuevo, a detenerse y contemplar el espectáculo de Times Square. La descripción de los arquitectos en su propio *website* resulta extraordinariamente esclarecedora:

> La clave del proyecto residía en que, a pesar de ser uno de los grandes centros de reunión de Nueva York y foco de teatro urbano tanto en un sentido literal como metafórico, en Times Square no había donde sentarse para disfrutar del show incesante, carecía de un marcador icónico de llegada, de un fondo ideal de fotografía que llevarse de allí. Parecía un teatro sin butacas (<http://www.choiropiha.com/news/news-tkts.html>).

El nuevo Times Square se define así prioritariamente como espacio turístico en el que el turista/espectador no necesita ya acceder al teatro para convertirse en audiencia. El antiguo caos que le abocaba a una compulsiva circulación se reordena en un nuevo uso del espacio que le permite tomar asiento, ocupar el cómodo puesto que le ha sido previamente asignado y que le mantiene ahora a una segura distancia del

2 Un detallado perfil de los arquitectos puede encontrarse en el website de la firma Choi Ropiha Figuera, <http://chrofi.com/#Profile>.

impredecible caos circulatorio de coches y transeúntes, cómplice de conductas inconvenientes cuando no criminales en el pasado. La obligatoria perspectiva cubista de la que hablara Berman es ahora sustituida por la posibilidad de un punto de vista único, fijo y predeterminado resistente al desplazamiento compulsivo. Paralelamente, Times Square se concibe prioritariamente como escenario de postal, *background* de fotografía turística y, como tal, exige una composición preconcebida, un centro de imagen que cumpla la función fotográfica de una torre Eiffel o un Big Ben y evite así la previa dispersión y radical resistencia a un enmarque fotográfico tradicional.

Pero dando un paso más, el proyecto de Choi y Ropiha tematiza una cierta reversibilidad a la que ya nos hemos referido: el aspecto brillante y traslúcido de la construcción ilumina efectivamente al público sentado en las gradas desde abajo convirtiéndolo a su vez en centro del espectáculo, en un meticuloso anuncio de neón de sí mismo. Pero esa espectacularización del transeúnte sentado es ahora radicalmente distinta al tradicional desfile de extravagancias. Lo que se anuncia, lo que se hace hipervisible, es la congregación de un público uniforme, colectivo y anónimo de turistas convertidos literalmente en audiencia homogénea y demarcada suspendida sobre la diferencia caótica y en constante circulación que caracterizaba el antiguo espacio. El paso del anonimato al centro del espectáculo es ahora además solicitado por un espacio concebido explícitamente para tal fin; resulta, en definitiva, gesto obediente a un guión preestablecido.

Pues bien, fue precisamente al pie del nuevo kiosko diseñado por Choi y Ropiha donde el consulado español y Times Square Alliance acordaron el emplazamiento de "Spain Art Fest". Solo las condiciones creadas por la peatonalización llevada cabo por Bloomberg hacían posible el evento. La instalación concebida para mostrar las obras de los doce artistas escogidos establecía una serie de líneas de continuidad obvias tanto con la escalinata/auditorio de Choi y Ropiha como con la nueva concepción de Times Square implementada por las transformaciones de Koch, Giuliani y, finalmente, Bloomberg. En medio de la calzada de Broadway, entre las calles 46 y 47, en un espacio hasta hace poco transitado por miles de coches y ahora peatonalizado, se instalaron seis monitores de televisión de apariencia *retro* al nivel del

suelo sobre una enorme alfombra roja al final de la cual se situaba un pequeño escenario para las performances.[3] Tanto el color de la instalación como su forma y dimensiones establecían un diálogo y continuidad obvias con el auditorio de Choi y Ropiha, sin embargo, su localización paralela y no adyacente no permitía a los espectadores sentados en ese auditorio ver las obras de "Spain Art Fest". Su visión de Times Square seguía siendo exclusiva. De hecho, la instalación daba un paso más allá en la constitución de un espacio implícito para el espectador. El punto de referencia no era ya el auditorio teatral frente al escenario, sino el salón de una casa y el cónclave familiar en torno al aparato de televisión. La alfombra roja de Broadway, tradicional marco de *glamour*, se confundía ahora con la alfombra del salón familiar. La reversibilidad adentro/afuera no era ya entre teatro y calle sino entre hogar familiar y calle. La "domesticación" de Times Square alcanzaba así una dimensión casi literal. Para contemplar las pantallas de video, los transeúntes no solo tenían que ingresar en el espacio delimitado por la alfombra, tenían además que sentarse en el suelo y agruparse en torno a las pantallas. La instalación, así pues, ponía en escena de modo extremo la nueva concepción de Times Square como espacio eminentemente familiar. La relación entre adentro y afuera, espacio familiar y público, local y global resulta así marcado por una armónica y utópica permeabilidad. Es esa misma permeabilidad la que permitió al *website* oficial del evento trazar una línea de continuidad entre la cultura española contemporánea y Nueva York: "meditando sobre la vida en la ciudad y su miríadas de visitantes, los trabajos expuestos invitan al espectador a considerar las estructuras sociales vigentes en una ciudad heterogénea al tiempo que ofrecen una aguda perspectiva sobre el arte y la cultura española contemporánea" (<http://www.spainculturenewyork.org/beta/cms/fileadmin/template/festival/fest.html>).

Paralelamente, el "arte" presentado abandonaba la concepción aurática, monumental y trascendente ligada al museo para acercarse más

3 Puede verse el video de promoción en <http://www.youtube.com/watch?v=4tmKeSR1w6E> (nota del editor).

a una "cultura" de límites difusos, inclusivos y resistentes a la jerarquía integrada ahora en un espectáculo mayor que borraba los límites de lo estrictamente artístico. La categoría arte resultaba extraordinariamente limitada a la hora de caracterizar el objeto de exposición/promoción/disfrute. El efecto al que asistíamos en Times Square estaba en perfecta correlación con cierta tendencia de las nuevas instituciones artísticas. Como Jesús Carrillo, actual jefe de programas culturales del Museo Reina Sofía, menciona, los textos programáticos de nuevos centros de arte utilizan la palabra "creación" de un modo que extiende las connotaciones simbólicas y las mistificaciones de lo artístico a campos tradicionalmente industriales como el diseño o la producción cinematográfica y teatral comercial a la vez que, en sentido inverso, dota a la práctica artística de la consideración empresarial de aquellos (en Ramírez 2010: 289).

En este sentido, resulta sumamente interesante comparar "Spain Art Fest" con la exposición "The Real Royal Trip". Ambas operaciones tuvieron, como ya mencionamos, el objetivo de introducir una nueva imagen de España en un espacio cultural neoyorquino hasta hace poco ocupado en exclusiva por exposiciones de grandes maestros clásicos (Goya, Velázquez, El Greco, Miró, Picasso) y de unas pocas individualidades contemporáneas consagradas (Santiago Calatrava, Oteiza, Cristina Iglesias). Frente a esa imagen monumental de lo español tanto "The Real Royal Trip" como "Spain Art Fest" intentaban dar otra imagen radicalmente renovada de la cultura española, centrándose por un lado en artistas jóvenes, en su mayoría poco conocidos, y en formatos prioritariamente no tradicionales, como la performance, el video arte, la instalación, el *web-art*, que relegaban otros como pintura y escultura. Sin embargo, las similitudes acaban aquí. Las concepciones del "recurso del arte" que fundamentaban ambos proyectos resultaban muy diversas.

Dentro de la lógica de la bienalización del arte en las últimas décadas, la tendencia institucional a grandes exposiciones de nutrido presupuesto y alto componente espectacular montadas por y en torno a curadores estrella, "The Real Royal Trip" fue concebido como un proyecto "sancionado" por uno de los más influyentes comisarios de este siglo, Harald Szeeman, habitual de la Bienal de Venecia, director de la Documenta 5 de Kassel y nombre ubicuo en definitiva en los circuitos

de arte globales. Indicativamente, el catálogo de la exposición dedicaba el mismo espacio para la biografía y el currículum de Szeeman que para los 20 artistas del proyecto juntos. El curador se convierte pues en una suerte de mánager cultural encargado no solamente de construir el *branding* del producto, en este caso la imagen de España a partir de sus jóvenes artistas, sino de prestigiar ese *branding* y asegurar el éxito de su circulación a través de su propio prestigio personal.

La función del curador estrella en su manejo del "recurso de la cultura" es análoga al rol de renovación urbana. Tanto el Museo Guggenheim de Bilbao, por ejemplo, como el PS1 de Nueva York son incomprensibles sin tener en cuenta los proyectos de revitalización urbana que hicieron posibles sus inversiones. De la misma manera que el Guggenheim, como es bien sabido, sirvió para convertir una Bilbao posindustrial marcada por la infamia del terrorismo y la reconversión industrial en prioritario destino turístico, salvando las distancias, la creación del PS1, dependiente del MOMA, en una vieja escuela de Long Island City, estuvo ligada a la millonaria revitalización inmobiliaria de un barrio de naves industriales vacías. De modo análogo, como argumenta José Luis Brea, funcionó el uso sistemático del "recurso de la cultura" por parte de los gobiernos democráticos de la transición como medio de construcción y promoción de un glamoroso *branding* que diese visibilidad a la nueva nación llegada de improviso a la posmodernidad desde sus años oscuros.

Frente a esta lógica, la ausencia de un curador en "Spain Art Fest" es cómplice de la imposibilidad de mantener una lógica de auratización y legitimación tradicional en un espacio como Times Square. La desjerarquización, la disolución de lo estético en un *continuum* visual marcado por lo "sublime comercial" hacen mucho más apropiada la permeabilidad de una "creación visual", literalmente a nivel de calle, sumida en un espectáculo simultáneamente apabullante y familiar, no por más imponente menos doméstico. Al mismo tiempo, la lógica del *branding* parte de una posición no solo "desauratizada", sino distante de la necesidad de crear marcadores nacionales e identitarios fuertes. El papel legitimador de Szeeman lo ocupa ahora el "prestigio" urbano de la hipervisibilidad mediática de Times Square como meca comercial y turística. El punto de partida del proyecto, en palabras del mismo cónsul, era el hecho evi-

dente de que, particularmente en el entorno de Times Square, "lo contemporáneo no tiene identidad nacional" (comunicación personal).

Por el contrario, "The Real Royal Trip" enmarcaba su superficial "internacionalismo" (de los veinte artistas seleccionados tres eran latinoamericanos) en una cierta obsesión nacional. No se trataba solo de que la portada del catálogo se centrara en una imagen de la Península Ibérica. Algunos de los autores seleccionados, particularmente Pilar Albarracín y la serie *Hidden Spain* de Cristina García Rodero, establecían un punto de referencia simbólico muy fuerte en la imaginería nacional proyectada a lo global a través de una mediación irónica o crítica en la línea constituida prácticamente en *mainstream* desde los ochenta gracias al cine de Almodóvar.

El breve aparato textual del catálogo se constituye en glosa de ese título, "The Real Royal Trip", inspirado en el cuarto viaje de Colón. La entrevista de Alana Heiss, directora del PS1, con el secretario de Estado, Miguel Ángel Cortés, era una escenificación casi paródica de charla didáctica y políticamente correcta sobre rasgos culturales y geográficos genéricos de España para oídos de un turista poco informado. España, país "abierto y proyectivo" en palabras de Cortés, era dibujada en los mismos trazos que las celebraciones del 92 hicieron ubicuos. Los lugares comunes sobre la "madurez de la democracia española" (Heiss 2003: 20) asociada a un viaje no ya "germen de conflictos étnicos y enfermedades epidémicas sino portador de conocimiento, belleza y espiritualidad" (16) servían de marco a la exposición, que quedaba caracterizada como epígono del 92, voluntariamente ciega a la brutal crisis tanto económica como simbólica que le siguió.

La "globalización", sin embargo, ocupaba un lugar prominente y sintomático en el marco de la muestra. En la narrativa de cómo esta fue concebida en múltiples diálogos y negociaciones, Christian Domínguez, asesor de artes plásticas del Ministerio de Asuntos Exteriores y origen de la idea, recorre de manera trepidante el Valle del Colca en Perú, el Palacio de Viana en Madrid, Zúrich, el Valle del Ticino en Suiza, y, por supuesto, Nueva York. Paradójicamente, es esa circulación global la que hace posible y "contemporánea" una visión notablemente limitada y geográficamente centralista de lo "español" sancionada como tal por los ojos suizos y globales de Szeeman, que parecen

garantizar su integración en circuitos globales de producción simbólica. En definitiva, el espacio aurático y cerrado del PS1 fue utilizado como privilegiada vitrina de producción de una identidad española globalizada puesta al día que complementaba la monumental imagen ofrecida por exposiciones del canon clásico español (el mismo año, por ejemplo, se abre una importante exposición de El Greco en el Metropolitan Museum) con un repertorio de nombres jóvenes de producción alternativa. Sin embargo, estos son puestos al servicio, paradójicamente, de una imagen incuestionada y notablemente tradicional de lo español, reafirmada en una retórica asimétrica de centro-periferia y la notable "unidireccionalidad" de ese "Real viaje real".

En este punto resulta interesante introducir una distinción teórica que nos puede resultar de gran ayuda a la hora de caracterizar las distintas implicaciones espaciales e identitarias puestas en escena por "Spain Art Fest" y "The Real Royal Trip". Nos referimos a la conocida distinción establecida por Marc Augé entre "lugar antropológico" y "no-lugar". El primer término hace alusión a un lugar investido de sentido y concebido como medio de creación y sostenimiento de la coherencia de una comunidad. En ese lugar, el "monumento" comunica espacio y duración, lo que posibilita una continuidad diacrónica del sentido y coherencia comunitarios que preceden y sucederán al espectador (1995: 60). En definitiva, el "lugar antropológico" se torna efectivo vehículo de interpelación individual, de constitución de sujetos e inserción de estos en una estructura comunitaria de continuidad espacio-temporal simbólicamente garantizada.

Por otro lado, el paradigma contemporáneo, "supermodernidad" en la nomenclatura de Augé, ha provocado la proliferación de un modelo espacial muy distinto. Augé lo denomina no-lugar y lo asocia a todo tipo de lugares de paso carentes de la fijeza y estabilidad simbólicas del lugar antropológico. Son las instalaciones necesarias para la creciente e incesante circulación de pasajeros, los medios de transporte mismos, pero también los grandes centros comerciales de estética indiferenciada, los aparcamientos que los rodean, etc. (1995: 34).

A partir de dicha distinción, el "Real viaje real", desde su misma reiterativa adjetivación, se constituía simbólicamente en una suerte de actualizada restauración del lugar antropológico. El viaje era en cierto

modo uno siempre/ya de vuelta. No cuestionaba el centro original, sino que lo reafirmaba y daba nuevo sentido tras el desplazamiento. El espacio monumental del museo neoyorquino ponía la producción de aura artística de lo nuevo en comunicación necesaria con los monumentos artísticos del pasado en una reafirmación de comunidad nacional, esa nueva España multicultural y glamourosamente supermoderna. La presencia cosmética de tres artistas del otro lado del mar más que abrir, reafirmaba desde fuera asimetrías y centralidades. En un gesto epigonal del 92, fecha en la cual algunos análisis percibieron la priorización del eje inter-imperial España/EE UU sobre el quizá más previsible España/Latinoamérica, un museo neoyorquino se convertía en la prestigiosa mediación de una circulación simbólica de marcada asimetría.

El emplazamiento de "Spain Art Fest" en Times Square, un espacio que a pesar de su historia tiene mucho que ver con lo que Augé entiende por no-lugar, nos conduce a un análisis en principio distinto. Es este paradigmático lugar de paso, como vimos, destino al que se llega para no quedarse, que hasta hace muy poco tiempo carecía incluso de una infraestructura urbana que permitiera siquiera pararse. Times Square tiene una relación ambivalente con su propia monumentalidad, la exhibe al tiempo que la consume y devora incesantemente. Lo sublime comercial que lo nutre es de esencia efímera, meramente espectacular, anclado en el capricho del *kitsch* y la falta de permanencia de la mercancía cuya efectividad radica en su constante transformación y compulsiva apertura a la novedad.

Paradójicamente, en ese entorno, los artistas "españoles" seleccionados (ninguno de los invitados era latinoamericano), fuera del refugio aurático y monumental del museo, se confundían literalmente en la corriente de transeúntes anónimos de la plaza. Su identidad o carencia de tal se fundamentaba en su pasar para no quedarse. La única comunidad en que les cabía insertarse era la de la siempre cambiante y atónita turba de potenciales turistas/consumidores. Las obras que se sucedieron durante 48 horas en el espacio de "Spain Art Fest" funcionaban como materiales a disposición del transeúnte, situados fuera de un marco explícitamente artístico y abierto a variados usos. Podían ser asimilados al entorno publicitario que los rodeaba y por tanto percibidos fragmentariamente apenas por un instante, o bien el viandante

podía literalmente entrar en el juego, pasar adentro de la alfombra roja e involucrarse a distintos niveles en performances, narrativas visuales, etc. Pero esas imágenes de libertad lo eran también de inminente desaparición en una corriente incesante de consumidores sometidos a la máquina anónima de un mercado solo interesado en ese "valor de cambio que reduce toda cualidad e individualidad a un nivel puramente cuantitativo" (Simmel 2002: 12).

Retomando cierta observación del cónsul español en Nueva York, no se trata solo de que la contemporaneidad interpelada por los artistas carezca superficialmente de caracteres nacionales distintivos, sino de que el no-lugar de Times Square niega la posibilidad de identidades preestablecidas y obliga a constituir estas como efímera improvisación. El modelo identitario no puede ser ya el retorno nostálgico al origen y la reivindicación del monumento, sino la necesidad de la performance, el uso constante del cuerpo en sistemática autoinvención dialógica con su entorno. En ese sentido, buena parte de las obras y la lógica misma de "Spain Art Fest" entraba en diálogo con esa otra presencia histórica ubicua de Times Square, el deseo y su circulación, la performance de seducción del cuerpo que garantice su visibilidad y haga posible una mínima permanencia. La obra, como los cuerpos, se torna mercancía, solicita la mirada y el deseo del otro a través de una incesante reinvención de la dimensión "fática" del cuerpo, convertido en espectáculo que solicita o exige miradas en las cuales sobrevivir efímeramente a su falta de permanencia.

Varios de los trabajos presentados concebían de manera explícita el cuerpo como materia prima, significante inestable sometido a manipulación e intervención para insertarse en un contexto de constante variabilidad. El cuerpo resulta espacio de ósmosis, de límites precarios. Paralelamente, su individualidad se exhibe al borde de dejar de serlo. En una de las secuencias componentes de la video-performance *Self-improvement* de Esther Achaerandio,[4] la exhortación publicitaria

4 Un perfil de la autora junto con imágenes del video-performance expuesto en Times Square (bajo un título distinto, *Money Affirmations*) pueden encontrarse en <http://archivodecreadores.es/artist/esther-achaerandio/136?set_locale=en> (nota del editor).

ubicua a la promoción y mejora del yo se actualiza en una operación de autoborradura. La artista cubre progresivamente su rostro de billetes en una suerte de escenificación de ese anonimato urbano analizado por Simmel en el que el dinero funciona como factor de des-figuración del rostro individual en valor de cambio. El retrato se torna moneda, proliferación de lo igual. La misma dimensión ritual y espectacular de la disolución del yo es puesta en escena por Amadeo Peñalver en *Red Circle*.[5] Vestido con traje de ejecutivo en el centro de un círculo rojo, el artista procede una vez más a su des-figuración, cubriéndose de pintura roja, afeitándose la cabeza. Los mismos tonos rituales y sacrificiales presentes en Achaerandio sirven aquí más explícitamente como centro de integración espectacular de la comunidad. En la descripción del propio artista de su performance: "Él es la pintura, la pintura es ellos, ellos son el círculo" (Peñalver 2010: s. p.).

El rojo de la alfombra de *glamour* o del idealizado espacio familiar de la puesta en escena de "Spain Art Fest" se convierte ahora en pintura sangre, resto de sacrificio, amenaza de violencia precariamente contenida que, sin embargo, estructura la comunidad en la mirada compartida a un horror indeterminado. Ambas intervenciones caben ser leídas como lecturas del ambivalente papel otorgado al transeúnte por el espacio de Times Square y, como vimos, hecho aún más explícito por la arquitectura del kiosko escenario de Choi y Ropiha. Lo que constituye al grupo es en cierto modo el espectáculo de su propia disolución en el anonimato. La escenificación benévola y en cierto modo utópica caracteriza el diseño de Choi y Ropiha: la transición entre afuera y adentro del escenario se realiza de manera armónica, con los transeúntes disfrutando simultáneamente del espectáculo de Times Square y su propia conversión en espectáculo. Sin embargo, los trabajos de Achaerandio y Peñalver dejan muy explícito el carácter traumático y violento de la metamorfosis. Lo que hace posible la constitución del grupo, la precaria agregación comunitaria, es el espectáculo de un sacrificio. La domesticidad de la instalación de "Spain Art Fest" con

5 <http://www.amadeopenalver.com/>. Un video de su performance en Times Square se encuentra en <http://vimeo.com/29384832#> (nota del editor).

esa simulada sala de estar de connotaciones de refugio familiar es interrumpida por una violencia que interrumpe la expectativa armónica de lo doméstico. Peñalver dibuja en el suelo un círculo rojo que marca fronteras interiores e implícitas prohibiciones de paso. Lo doméstico queda interrumpido, convertido en espacio de riesgo, invadido por la inseguridad. Paralelamente, una ritualidad primitiva y anacrónica revela el inconsciente subyacente a la supermodernidad de neón y éxtasis tecnológico. El ámbito frío del no-lugar carente de significantes fuertes es momentáneamente ocupado por el superado lugar antropológico y un ejercicio de fuerte simbolización, el recuerdo de un sacrificio fundacional. El cuerpo entonces no se limita a pasar, sino que es sometido a una metamorfosis que revela la mentira de su aparente inmunidad de transeúnte.

De manera simétrica, David Maroto[6] y Laia Cabrera, en sus trabajos *Emotional circuits* y *Shifting Gaze*, llevan a cabo una suerte de ejercicio de convalecencia y recuperación del cuerpo y el rostro perdidos. Ambos trabajos se constituyen como guiones de reaprendizaje de lo perdido en el baño de anonimato, de formas de restauración del yo. El uso de primeros planos e imágenes ralentizadas en la línea de Bill Viola en el caso de Maroto otorgan un carácter casi escultural al rostro, juegan a simular la permanencia imposible frente a la circulación incesante. Con el rostro se recupera a su vez el gesto como marca individualizadora pero también narrativa. Los rostros/personajes de Maroto y Cabrera reaccionan de modo enfático a historias que se nos escapan, pero que no dejan de solicitarnos. Esa demanda de narratividad interrumpe el flujo de circulación anónimo.

Por el contrario, las performances de José Carlos Casado (*Aliens with Extraordinary Abilities*)[7] y Verónica Peña (*Mirror Eyes*)[8] parten

6 <http://www.davidmaroto.com/>. El video expuesto en Times Square puede encontrarse en: <http://www.davidmaroto.com/exhibitions.html>; <http://www.laiacabrera.com/> y <http://shiftinggaze.com/video/SHIFTINGGAZEtrailer/SHIFTINGGAZE_en.html> (nota del editor).

7 <http://www.josecarloscasado.com/>; <http://www.josecarloscasado.com/?/video/timessquare/> (nota del editor).

8 <http://veronicapena.com/; http://vimeo.com/16988366> (nota del editor).

precisamente de la completa ausencia de narratividad y de personajes que la pudieran hacer posible. Ambas resultan meditaciones centradas en el impulso mimético del grupo. Todos son todos en una suerte de proliferación modular carente de rostros y rasgos individuales. Verónica Peña hace uso de la imagen del mosaico, cuerpos formados de fragmentos uniformes que no solo se mimetizan entre sí, sino que problematizan la distinción fondo/figura. La imitación es preámbulo de disolución y, sin embargo, la pieza de Peña huye del drama y, en su lugar, acude al juego. Los transeúntes son invitados a imitar a los actores, a subirse al escenario e improvisar composiciones, a sumarse al *continuum* del mosaico. El anonimato se convierte así en una suerte de danza rehumanizadora del diálogo fondo/figura de Times Square. La tecnología es así devuelta al espacio de la magia, el anuncio de neón se convierte en mosaico en una regresión metafórica y humanizadora.

Por el contrario, José Carlos Casado centra su meditación sobre la lógica mimética de los transeúntes en la yuxtaposición de lo cercano y familiar con lo radicalmente extraño, a la que ya hemos aludido como elemento crucial del renovado espacio de Times Square. En *Aliens with Extraordinary Abilities*, Casado despliega una incesante circulación de mímesis: en las seis pantallas, seis videos extraordinariamente similares y sin embargo distintos nos presentan una serie de personajes/maniquíes de idéntico rostro y sexualidad indefinida en un movimiento rotatorio que no reconoce límites entre los cuerpos fundiéndolos en una ósmosis constante. Afuera, en el espacio de la alfombra roja, cuatro actores desarrollan una performance en vivo imitando los movimientos de las pantallas. Más allá, el flujo de transeúntes de Times Square se torna amplificación de ese mismo fluido de cuerpos indeterminado y constante. Sin embargo, la incesante proliferación de lo mismo se constituye simultáneamente en un espacio alternativo de radical extrañeza. En cada pantalla, solo el color distingue uno de los cuerpos de la repetición generalizada. Esa dinámica entre repetición y diferencia nos hace retornar a ese título que alude tanto a la extrañeza extraterrestre de las figuras como a su constitución legal en sujetos familiares. *Alien with Extraordinary Abilities* es la categoría legal en la que han de insertarse artistas como José Carlos Casado para conseguir una visa de residencia en EE. UU. Volviendo a las connotaciones his-

tóricas de Times Square, la obra de Casado se torna revisión de Times Square como espacio de circulación de deseos y cuerpos. La judicialización y legalización del cuerpo, su inserción institucional en el espacio de una ciudadanía permisible y sancionada por el poder, se yuxtapone sin embargo a una fluencia de cuerpos que inevitablemente nos recuerda al *cruising* homosexual que marcó durante décadas Times Square. Ahora, la circulación de cuerpos se torna una versión fría y esterilizada, prolongación del erotismo sanitizado y reconducido a la lógica del consumo de los inmensos reclamos publicitarios del entorno. Esa concepción fría y uniforme del cuerpo internaliza en el transeúnte la lógica urbana del no-lugar caracterizado por Augé. El nuevo cuerpo maniquí se convierte en sede de una experiencia débil, lugar de paso de carácter estandarizado y carente de rasgos individuales.

En este sentido es interesante recordar uno de los anuncios más llamativos de Times Square en los años noventa con el que el trabajo de Casado tiene muchos elementos en común. Entre 1992 y 1993, Benetton desplegó uno de sus conocidos anuncios-provocación en la esquina de la calle 47 con Broadway. Delante de la palabra "COLORS", título de la revista recién lanzada por la compañía de ropa, seis jóvenes de distintas razas muestran sus cuerpos desnudos y extraordinariamente atractivos con sus genitales convenientemente ocultos tras las palabras: "Attitude, Race, Truth, Power, Lies, First Dates". El autor del anuncio, Tibor Kalman, editor jefe de la revista *COLORS* durante años y responsable de muchas de las campañas de la compañía, aludía en una entrevista a su visión de Times Square como el escenario privilegiado que mostraba una de las cosas positivas del imperialismo americano, su capacidad de abarcar a todos sin distinción. Y en ese escenario en particular la fuerza que atraía a todos los "Colores" no era sino el sexo (Berman 2006: 118-9). Kalman desarrolla en su campaña para Benetton una meticulosa apropiación de la historia de Times Square y del papel que el deseo desarrolló en la misma, reconduciéndola a la nueva lógica simbólica predominante en los noventa. La sexualidad deja de ser objetivo en sí mismo, gasto puro e inasimilable por parte del Estado o las corporaciones, para convertirse en obligado reclamo y mediador de consumo. Lo que iguala ahora a cuerpos de tan diversas razas es la voluntad de consumo y el consenso sobre un nuevo reperto-

rio simbólico que somete la retórica incontrolable del deseo a la de lo políticamente correcto: "Attitude, Race, Truth, Power, Lies, First Dates", son los nuevos puntos de referencia compartidos.

El trabajo de Casado cabe ser leído como una exposición de la heterotopía subyacente a la utopía multiculturalista y consumista del anuncio de Benetton: lo multicultural se torna ahora máscara precaria de un proceso que en realidad lo es de estandarización. La diferencia no hace ahora sino alimentar la repetición; el *alien* se torna fuente de proliferación de lo mismo, la fetichización de la diferencia racial reafirma el mecanismo y la naturaleza del no-lugar.

Esa recurrente complicidad entre procesos de producción de diferencia y estandarización, fabricación icónica de lo exótico y la variación de lo local como preludio de lo global indiferenciado nos permite quizá problematizar la aparente oposición que hemos apuntado hasta aquí entre esas dos instancias de promoción identitaria a través del arte que fueron "Spain Art Fest", por un lado, y "The Real Royal Trip", por otro. En principio, ambos escaparates artísticos presentan concepciones divergentes del eje entre lo local y lo global: como vimos, "Spain Art Fest", en el contexto de Times Square, minimizaba la visibilidad de la diferencia local. La obra de jóvenes artistas trasnacionales se mimetizaba con facilidad en la máquina globalizadora de su contexto. La hipercontemporaneidad de performances y trabajos de video relegaba señales identitarias que terminaban flotando indiferenciadas en la sublimidad comercial de Times Square.

Por otro lado, "The Real Royal Trip" intentaba sin disimulo la restauración de una monumentalidad de lo nacional implementado por el espacio cerrado y auratizador del museo. Sin embargo, cabe preguntarse si ambas propuestas resultan en realidad tan divergentes. Las sugerencias de alguno de los trabajos analizados nos invitan a considerar la posibilidad de una relación de complementariedad y reciprocidad entre ambas. Es, paradójicamente, la capacidad de manufacturar y comunicar diferencia al modo hipertrofiado y grandilocuente de "The Real Royal Trip" la que garantiza el éxito de cualquier mercancía como vehículo de estandarización. La inserción en el repertorio de imágenes que activan el deseo del consumidor se lleva a cabo a partir de la producción y exhibición de esa diferencia. Es a través de su seducción como el sujeto se con-

vierte en "otro" consumidor, estandarizado sujeto perfectamente integrado en la uniformidad del sistema. Quizá la diferencia entre ambas propuestas radica en la capacidad de los artistas de "Spain Art Fest" de hacer más explícita y visible la complejidad de ciertos mecanismos contra el telón de fondo de Times Square, que un espacio especializado y aislado como el del museo, marcado como ámbito de contemplación y meditación hace, paradójicamente, más opacos. Pero, en definitiva, lo que ambos eventos dejan claro es que, dentro de la lógica del actual sistema del arte, cualquier ejercicio identitario, cualquier intento de llenar determinada etiqueta de origen, se actualiza necesariamente como nudo de intersecciones para el que términos como "performance", "pose" o "interacción dialógica" resultan mucho más oportunos que "influencia", "expresión" o "representación".

La virtud y condena de ese paradigma contemporáneo que Augé bautizó como no-lugar consiste en que su indistinción lo convierte en una página en blanco susceptible de constituirse en democrático escenario de identidad. No se trata ya de representarla, sino de constituirla. El virtuosismo en la representación del guión es desplazado por el que hace olvidar su inexistencia. La efectividad y verosimilitud del evento frente a un fondo vacío margina la demanda de verdad del ejercicio monumental.

Bibliografía

Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. New York: Verso, 1995.

Brea, José Luis. *Un ruido secreto: el arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Mestizo, 1996.

— (ed.). *El punto ciego: arte español de los años noventa*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999.

Berman, Marshall. *On the Town: One Hundred Years of Spectacle in Times Square*. New York: Random House, 2006.

Carrillo, Jesús. "Hacia una redefinición de la institución cultural y artística en España", en Ramírez, Juan Antonio (ed.). *El sistema del arte en España.* Madrid: Cátedra, 2010, 279-296.

Heiss, Alana (ed.). *The Real Royal Trip*. New York: PS1 Contemporary Arts Center, 2003.

Lefevbre, Henri. *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

Makagon, Daniel. *Where the Ball Drops: Days and Nights in Times Square*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.

Marzo, Jorge Luis y Tere Badia. "Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)", en <http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf>.

Peñalver, Amadeo. *Red Circle*. En <http://www.spainculturenewyork.org/beta/cms/fileadmin/template/festival/fest.html> (21 de agosto, 2013).

Ramírez, Juan Antonio (ed.). *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010.

Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life", en Bridge, Gary y Sophie Watson (eds.), *The Blackwell City Reader*. Malden: Blackwell, 2002, 11-19.

Taylor, William R. (ed.). *Inventing Times Square: Commerce and Culture at the Crossroads of the World*. New York: Russell Sage Foundation, 1991.

VV. AA. *Global Circuits: The Geography of Art and the New Configurations of Critical Thought*. Barcelona: ACCA, 2010.

Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke University Press, 2003.

Testimonio y ensayo

De la tierruca a Iowa. El universo de un pintor local[1]

Félix de la Concha

A los pocos días de nacer, un 20 de agosto en León, mi familia me llevó a San Román de la Llanilla, un pueblo a tan solo cinco kilómetros de Santander, para ser presentado a mi familia paterna, ya que mi padre es de Cantabria. Así que antes de poder distinguir las formas con la vista propia de un recién nacido, respiré el aire de la tierruca y oí el característico acento cantarín santanderino. De hecho, mi abuela es de allí, de Corconte. Desde entonces, todos los años seguía pasando al menos parte del verano en Santander. Primero con mi familia; luego, en mi adolescencia y juventud, por voluntad propia, porque entendí que era un ambiente óptimo para desarrollar mi vocación pictórica, y especialmente la pintura del natural, que ha sido mi única dedicación profesional hasta el día de hoy. Si bien entonces tuve también una gran inclinación hacia la escultura, y di mis primeros pasos en el taller

1 Acompañarán este artículo varias reproducciones de mis cuadros que ilustren lo que estoy describiendo. Empezando por algunas que realicé en Santander antes de irme a Estados Unidos, y luego, obra americana.

del escultor Manuel Cacicedo, que vivía justo al lado de la casa de mis abuelos. Un artista imaginero con un dominio técnico increíble y del que se pueden ver buenos ejemplos de su obra en esta región cántabra. A la par pintaba en las calles de San Román de la Llanilla y sus alrededores, en la carretera de Corbán, en la Virgen del Mar…

Con un constante interés por pintar al aire libre, el tiempo tan impredecible de Cantabria me marcó una forma particular de abordar la pintura. Con un anhelo de captar fielmente esa luz siempre cambiante, aun consciente de que es una batalla de antemano perdida, entendía que precisamente en esa limitación, en esa imposibilidad de plasmar lo que observaba y en esa necesaria interpretación, podía surgir un interesante resultado plástico. Por eso, cada vez me interesó más el proceso mismo, aun cuando sus circunstancias pudieran ir en detrimento del resultado final del producto o supuesta perfección formal, al menos como se entiende dentro de un canon académico –por lo demás ahora cada vez más cuestionado dentro del arte contemporáneo (que no moderno)–.

En esos largos días de verano casi lo único que me distraía de la pintura era un breve chapuzón en la Virgen del Mar, la playa donde exhibía un moreno bien particular. Mostraba, por ejemplo, una mano muy morena, con la que pintaba, mientras que la otra estaba totalmente blanca menos el pulgar porque sobresalía de la paleta que sujetaba con ella. Ahora bien, he dicho que esto era casi lo único que me distraía de la pintura, porque lo que también me apartaba de ella, y exactamente durante cinco días, era el curso de arte que se impartía en la Universidad Menéndez Pelayo, que también tenía lugar en agosto. Primero acudía gracias a una semibeca, que me cubría la matrícula. Luego, ya sin matricularme, colado por el director del programa, don Francisco Calvo Serraller.

Dejé de ir a estos cursos una vez que me fui a vivir a América y también dejé de ir a Santander. A Francisco Calvo Serraller, Paco Calvo, no lo volvería a ver hasta muchos años más tarde, cuando me posó para un retrato en un proyecto que expuse luego en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, *Retratos con conversación*. De hecho, escribí en el catálogo un largo ensayo sobre la sesión que tuve con él en mi estudio de Madrid, del que aún no sé qué le pareció al modelo y si tras eso me volvería a invitar a sus cursos de tener estos lugar. Tampo-

co he vuelto a San Román de la Llanilla, porque la casa de mi abuela, a la que dediqué tantas horas, tantos veraneos, tantos años, ya no existe, y ese lugar lo recuerdo aún con ella en pie. Así que ahora, al regresar a este recinto se cumple perfectamente la famosa frase de Thomas Wolf: "You can't go home again" ("Ya no puedes volver a casa").

Siendo este libro sobre *America the Beautiful*, no me alargaré más en este capítulo local sino para señalar, a modo de despedida, que hice una exposición en el Museo de Bellas Artes de Santander titulada precisamente "Veraneos en Santander". Hay quien me dijo entonces que ya mi temática pudiera parecer muy americana. Y más aún con otra paralela que hice usando los muñecos de la serie de *Los Simpson*, que fue expuesta también en Santander, en la Galería Siboney. Muchos piensan ahora que esta surgió a partir de mi experiencia americana, cuando en realidad la empecé ya en Roma, donde residí varios años y antes de imaginar que me iría a vivir a América, donde llevo más de dieciséis años.

Vista de San Román de la Llanilla. Santander 1984.
50 x 100 cm. Óleo sobre Lienzo

He mencionado la palabra local, que está también en el título de este ensayo. Me hace gracia que en inglés se escriba igual pero se pronuncia loco. *Loco artist*... pintor loco... También por eso me gustó usarla, porque quizás hoy sea una auténtica locura ser un pintor local.

El término 'realismo fotográfico', usado, al igual que 'hiperrealismo', para enmarcar un movimiento de pintores americanos surgidos en los años sesenta, se hace comúnmente extensivo para definir a otros modos de pintura, incluido el mío. Si ya veo el término engañoso, al igual que 'hiperrealismo', para definir ese movimiento americano que usa la fotografía como referente y recurso para plasmar sus obras, aún es más erróneo para calificar mi obra. Precisamente, el adjetivo "local" que uso está directamente vinculado al hecho de pintar del natural y depender del lugar donde vivo. Tanto la palabra 'realismo' como 'fotográfico' son traidoras. Basta con reflexionar un poco sobre lo que es la realidad y sobre lo que es la fotografía para darse cuenta. Sin ánimo de detenerme ahora en digresiones filosóficas sobre lo que es la realidad, sí quiero hacer una pequeña observación sobre el término fotográfico. Si bien hacemos una división entre la fotografía y la pintura, esa división es hoy en día más difusa y hay obras que participan de las dos. Por ejemplo el Photoshop no es más, en el fondo, que otra forma de pintar. Y el mismo término fotografía está compuesto de *grafía*, es decir, dibujo, y *photo*, luz. Yendo entonces más allá de las definiciones, cualquier expresión que use como medio la luz para mí es ya pintura. Partiendo de esto, debo decir que el hecho de que yo no use la máquina fotográfica para pintar no quiere decir que el hecho fotográfico no me influya. Porque como a todos, en una sociedad invadida de reproducciones fotográficas, ha cambiado nuestra visión de la realidad. Ramesh Raskar, investigador en el grupo de investigación "Camera Culture/MIT Media Lab" de Boston, anuncia ya la posibilidad de capturar imágenes en una trillonésima de segundo, lo que permite ver incluso el movimiento de un rayo de luz.[2]

2 Fruto de esta tecnología se puede ver cómo un rayo de luz atraviesa una botella vacía de Coca Cola. No deja de ser curiosa la elección de la botella para la exhibición. http://www.youtube.com/watch?v=snSIRJ2brEk

Little Beuys. Roma 1992. 61 x 49 cm. Óleo sobre lienzo.

No utilizar fotografías para realizar mi obra no es una actitud para hacer un alarde de virtuosismo, sino porque me lleva a jugar con ciertos aspectos de una realidad a redescubrir. En cierta forma, mi pintura, más que realismo fotográfico, es antirrealismo fotográfico. No por un rechazo al arte de la fotografía, que tanto admiro, sino por explorar otros modos de percepción que surgen del "estar allí". Podría hacer

uso de la cámara como apoyatura y llegar a una depuración mayor de la obra a nivel formal, pero me interesan precisamente los límites y juegos de una percepción que ya no puede ser igual a la que tenían nuestros antepasados cuando la fotografía aún no existía o no era de uso común. Ahora es omnipresente como traductora e intérprete de nuestra visión. Para ilustrar esto mencionaré como ejemplo las patas de un caballo galopando. Tras las secuencias fotográficas del caballo en movimiento realizadas a finales del siglo XIX por Eadwear Muybridge ya no lo percibimos igual. Antes de ese trabajo aún no se sabía siquiera, y era tema de discusión, si el caballo apoyaba siempre alguna pata en su galope. Una vez vistos los fotogramas la discusión se zanjó. Y una vez que la realidad fotográfica se hizo parte integral de nuestro mundo los pintores ya no representaron igual a ningún caballo, ni el resto de nuestro mundo visual. Hoy vivimos en un mundo donde todos sabemos muy bien lo que es un caballo, pero si nos fijamos, es más raro de lo que suponemos ver un caballo físicamente. Pero se nos hace familiar por las abundantes reproducciones de caballos, ya en una publicación, ya en el cine y la televisión.

Menciono esto para destacar que en mi acercamiento a la realidad pudiera haber un cierto anhelo de volver a esa ingenuidad de visión del pasado, a una sensibilidad ya irrecuperable. Con todo, me lleva a descubrir un mundo maravilloso, con otra luz, otra perspectiva, otro movimiento, otras proporciones, otro tratamiento, otras texturas, otros tiempos, otros ritmos, otra elasticidad, otras reglas, otras reflexiones, otro concepto. Hay un modo de expresión que solo consigo descubrir a través de la pintura, porque hay cosas que son propias de ella y solo de ella.

En todas las reproducciones ("reproducciones fotográficas", por cierto) que aparecen en esta publicación ha habido por tanto una dependencia de tener que estar allí para pintar los motivos que representan. El hecho de que al principio ni siquiera sabía conducir un coche y que iba andando a pintar, quiere decir que todo lo que he pintado parte del entorno donde vivo. Así, cuando veraneaba en Santander pintaba esos barrios que he mencionado. Cuando en 1998 me desplacé a Ohio, siguiendo a Ana Merino, pinté ese nuevo entorno que descubrí con fascinación. Y lo curioso aquí es que al igual que con el ejemplo

Félix de la Concha pintando una caravana en Boone, Carolina del Norte 2002.

que he explicado sobre nuestra realidad de un caballo, sucede igual con América. Es un país que hemos llegado a meterlo como ninguno en nuestro imaginario, nos hemos creado una realidad a través de las películas, la televisión, la literatura. Pero refiriéndome ahora por ejemplo al Midwest, poquísimos lo han visto, fuera de sus habitantes, por no ser un centro turístico. Pocos han estado allí, y aún menos son los que lo han vivido, si bien a causa de sus frecuentes reproducciones, ya visuales, ya literarias, se nos hace familiar y creemos conocerlo. Paradigmático sería aquí mencionar el proyecto que hice con la casa más fotografiada de arquitectura contemporánea, la Casa de la Cascada, Fallingwater, de Frank Lloyd Wright, sin embargo solo vista por los turistas que se acercan a su remoto enclave en los bosques de Pensilvania. Luego mencionaré mi experiencia de haber "vivido" la casa.

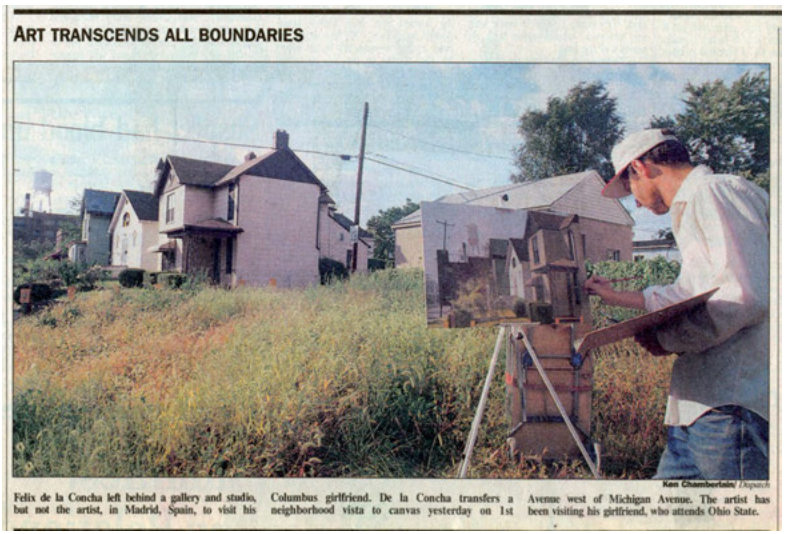
Por contra, cuando empecé a pintar los cuadros de esa América a donde me fui a vivir descubrí lo que era el filtro cultural de mi visión, la inevitable interpretación desde mis raíces españolas y europeas. Lo noté gracias a la percepción y los comentarios por parte de los propios americanos hacia ella. Se sorprendían de una interpretación de la luz distinta a la que estaban habituados, quizás no tan saturada. Es curioso, como anécdota, que Kodak hacía una emulsión diferente para Europa que para América. Porque con sus estudios de mercado sabía que en América se preferían colores más vivos. Digo que Kodak hacía porque acaba de cerrar. Mi duda es si últimamente mantendría esa diferenciación. Porque hablo de una generación, la mía, donde ni siquiera conocimos de niños la televisión en color, cuando es posible que esta visión haya moldeado nuestra sensibilidad.

Vuelvo ahora al punto que he hecho sobre la percepción de la realidad a través de la reproducción. Y es que hay que tener presente que la percepción de nuestra pintura llega a la cultura americana en su mayor parte a través de reproducciones, y por tanto a través de esa "saturación" diferente del color. Otro aspecto es el del tamaño. Es muy común la sorpresa que se llevan los americanos en su viaje a Europa ante lo diminuto de algunas obras que han admirado en los libros. También esto está muy vinculado al hecho fotográfico. Si bien se han pintado en todas las épocas cuadros de gran formato, frescos enormes, la ampliación de una cara, como puede ser el caso de las obras de un

Chuck Close o un Andy Warhol, no se concibe sin el tamiz de una cultura de la reproducción fotográfica. Recuerdo el reto que me hizo un profesor cuando estudiaba en Madrid de encontrar en El Prado un cuadro con una cara más grande de un palmo. Allí incluso los cuadros de mayor formato no sobrepasan la escala 1:1. Con la cultura pop todo eso se rompe y otras corrientes, como la hiperrealista, lo heredan como algo ya natural.

La fascinación que empezó a despertar mi manera de pintar en los americanos lo pude notar al poco de llegar. Mi primer cuadro fue en Columbus, Ohio. En el barrio de Harrison West, de clase media baja, a dos manzanas de donde Ana y yo acabábamos de alquilar una casa adosada. Vivíamos en el límite con otro barrio más señorial, la Victorian Village. En Estados Unidos cruzar una calle puede significar pasar de una clase a otra completamente diferente. A veces parece como entrar en otro mundo.

Mientras pintaba una perspectiva de una calle con una arquitectura típica de cualquier rincón de la América profunda, una ancianita salió de una de estas casas y se aproximó a ver lo que estaba haciendo. Había sido alertada por otra vecina, que la animó a que viera cómo le pintaban su casa. La mujer, afroamericana (como pronto aprendí que se llaman allí a los de raza negra), con voz muy suave me dijo: "–Perdone usted que le diga esto, no es justo que solo disfrutemos usted y yo de este cuadro. Una cosa tan preciosa lo tiene que ver todo Columbus. Ahora mismo voy a llamar al *Columbus Dispatch* para que lo saquen en el periódico". Y se volvió a su casa, debido a su edad, con paso lento. Yo me estaba imaginando la risa que les daría a los del periódico con su llamada. Y cuál no sería mi sorpresa cuando vi aparecer un cuarto de hora más tarde a un fotógrafo del *Columbus Dispatch*. Entusiasmado se puso a hacerme fotografías y preguntarme por la razón de estar allí. Parecía que nunca hubiera visto un pintor en su vida. Al día siguiente, en la portada del periódico con el que todos los colombinos se toman su desayuno –como bien reconocemos esta imagen familiar a través del cine–, aparecía yo pintando el cuadro con un pie de foto que decía: "Art trascends all boundaries. Felix de la Concha left behind a gallery and studio, but not the artist, in Madrid, Spain to visit his Columbus girlfriend…".



ART TRANSCENDS ALL BOUNDARIES

Ken Chamberlain/ Dispatch

Felix de la Concha left behind a gallery and studio, but not the artist, in Madrid, Spain, to visit his Columbus girlfriend. De la Concha transfers a neighborhood vista to canvas yesterday on 1st Avenue west of Michigan Avenue. The artist has been visiting his girlfriend, who attends Ohio State.

Artículo en el Columbus Dispatch. *Columbus,* Ohio. 28 de septiembre de 1995.

Al día siguiente, cuando volví al mismo sitio a continuar el cuadro se incrementó mi público más aún. Gente de otros barrios se acercaron a ver lo que estaba pintando. Un taxista me dijo que se había desviado un poco de su ruta para poder verlo. Su cliente, primero dando señales de molestia por la demora, también se bajó y me felicitó. Yo no sabía si por error me había metido en una película de Walt Disney.

Si bien siempre me he considerado hasta cierto punto protegido en barrios considerados peligrosos por ir como pintor, fui consciente de que la fama del barrio de Harrison West no hizo una excepción conmigo. Meses más tarde me robaron el equipo de pintura y el cuadro a medio hacer. Había dejado desatendido por un minuto mi puesto para ir a explorar un ángulo en un callejón contiguo. A mi vuelta todo había desaparecido. Habían pasado dos años y este hecho sirvió al *Columbus Dispatch* para cerrar un capítulo de mi periplo en Columbus. Porque al final publicaron una saga. Apareció mi foto cuando pintaba en la nieve a -20ºC; cuando llovía, protegido por un paraguas. En este ultimo capítulo, el del robo, el artículo relataba que después de haber sufrido todas las calamidades climatoló-

gicas, esto ya era el remate. Me lo habían robado todo y ya estaba harto. Me iba de Columbus.

Esta historia me aleccionó sobre algunos aspectos interesantes de su cultura de la información. Por una parte, cómo destacan las noticias locales. Era más interesante para ellos una anécdota sobre el gato de una vecina que la guerra en Yugoslavia, por ejemplo. En la televisión las noticias de la noche tienen una sección llamada: *The World in a Minute*, donde suelen agotar los últimos segundos de ese minuto con un suceso hilarante. Como queriendo dar a entender que incluso un minuto sobra para saber lo que pasa fuera de América. Por otra parte, cómo deforman la noticia para hacerla atractiva. La cultura del sensacionalismo. Porque cuando me entrevistaron, en realidad, yo no había dicho que aquel robo fuera la causa de mi partida. Nada de eso era verdad. Lo que ocurrió es que coincidió que en ese momento, tras esos dos años, Ana había completado su máster y no sabíamos si seguir en América o volver a la civilización, como le decía bromeando. Y por fin decidimos irnos a Pittsburgh, donde permanecimos otros cuatro años, el tiempo que Ana necesitaba para completar su doctorado. ¡Cuando en principio habíamos venido solo por un año! Por tanto mi partida nada tenía que ver con el robo. Muy al contrario, dejamos una ciudad llena de amigos y yo una colección de cuadros que se expusieron en el Columbus Museum of Art bajo el título de *Columbus Cornered*.

En esos dos primeros años había completado mi primer proyecto largo en América, *A Season from Each Corner*. Cuatro panorámicas desde las cuatro esquinas de un cruce de calles. Y donde cada una coincide con una estación. Lo que me supuso pintar en todas las condiciones atmosféricas, incluido el duro invierno del Medio Oeste. Y aquel, además, fue histórico, inhumano. Esos vientos gélidos eran desesperantes incluso para un leonés como yo. Pero la fascinación de la nieve me hacía salir incluso a -20ºC. Peor aún, sin ropa adecuada. Me ponía bolsas de plástico en las botas. Regresaba a casa a descongelarme en el radiador, tomar algo que me resucitara, y vuelta a capear el temporal.

Finalmente completé toda la serie. No solo se expuso con gran éxito, sino que se quedó en la colección permanente del museo. La

Una estación en cada esquina. Columbus, Ohio 1995-96. 32 paneles de 46 x 75 cm. Óleo sobre lienzo.

adquisición se pudo realizar gracias a una donante que había hecho su fortuna fabricando *hula-hoops*. James Thurber, el escritor predilecto de la ciudad, estuvo acertado cuando dijo de ella: "Columbus is a town in which almost anything is likely to happen and in which almost everything has".[3]

Mis composiciones pictóricas se inspiran en el lugar donde vivo. No llego con una idea clara preconcebida. La serie que hice en Columbus está basada en una ciudad de orografía plana y de una predominante luz gris. Esa uniformidad en el horizonte y en la luz me llevó a crear unas simetrías y correspondencias especulares desde esos

3 Thurber, James. *My Life and Hard Times* (1933). New York: Harper & Row, 1973, 60-61.

cuatro ángulos, creando unos particulares ritmos. Cuando llegué a Pittsburgh lo primero que noté, junto a sus empinadas calles y colinas, es lo impredecible del tiempo. Tiene un microclima que, incluso estando bien atento a los partes meteorológicos, me era imposible saber si me iba a encontrar con un día de sol, nublado o de lluvia, o de todo a la vez. Esto me llevó a la aventura de pintar todas las mañanas un pequeño cuadro *alla prima*, pasara lo que pasara. Iba a plasmar en cada lienzo lo que alcanzara a pintar en una única sesión. Porque si toda luz y todo momento es irrepetible, en Pittsburgh eso se hacía más evidente. Por otra parte, en todos ellos iba a pintar una vista de la Cathedral of Learning, un rascacielos de piedra de estilo neogótico que pertenece a la Universidad de Pittsburgh. Estaba a una media hora andando desde nuestra nueva residencia y donde Ana enseñaba y trabajaba en su tesis.

Uno al día. 365 vistas de la Cathedral of Learning. Pittsburgh 1998-99. Serie de 365 cuadros de 28 x 23 cm. Instalación permanente en el Alumni Hall de Pittsburgh. Óleo sobre lienzo.

Uno al día. 365 vistas de la Cathedral of Learning. Detalle.

Desde los primeros días en que la acompañaba, me interesó ver cómo surgía ese edificio extraño entre los otros elementos de la ciudad. Y de esas experiencias iniciales surgió lo que al final sería otra larga serie americana, *One a Day. 365 Views of the Cathedral of Learning*. Cuando se expuso en el Carnegie Museum, en el día de la inauguración aún me faltaban cincuenta cuadros para completar todos los días del año. Por lo que se expusieron en blanco mientras sustituía cada uno de ellos con el nuevo cuadro, que fui pintando hasta acabar el 24 de agosto de 1999. Precisamente el día del centenario de Jorge Luis Borges. Sin haber faltado un solo día. Aunque en la literatura hay muchos relatos y cuentos con un personaje tipo: "El oficinista x llevaba diez años sin ausentarse un solo día…", mi querido suegro y laureado escritor, José María Merino, al ver la obra cuando nos visitó en Pittsburgh, lo primero que me dijo es que eso no sería creíble en la ficción.

Lo cierto es que fue una experiencia muy intensa, concentrarme en ese presente y con esa constancia. Sin embargo, si bien intenté no perder un solo día y lo logré, tampoco hubiera considerado un fracaso si hubiera fallado algún día. Era una experiencia existencial y reflejaba todo lo que hubiera podido acontecer.

Como los pittsburgueses son muy apasionados de su ciudad y muchos visitantes repetían la visita para ver los nuevos y últimos cuadros de la serie, la exposición se hizo muy popular, siendo la más visitada en la Forum Gallery del museo. La misma universidad no solo la adquirió, sino que creó un espacio para su instalación permanente en otro edificio histórico, el Antiguo Templo Masónico, situado justo enfrente de la Cathedral, y ahora dedicado al Alumni Hall de la universidad. No hubiera podido imaginar un mejor destino para ella.

Después de haber visitado muchas otras ciudades de Estados Unidos, Pittsburgh me sigue pareciendo una de las más hermosas. Su pasado industrial le ha dejado un poso, por un lado gracias al esplendor generado por las familias que amasaron las mayores fortunas de la época: Carnegie, Frick, Mellon, Phipps, Heinz, Westinghouse…, y por otro, creando una diversidad de estilos arquitectónicos con vecindarios de distintas comunidades de emigrantes. Desde el italiano

A contrarreloj. A Race Against Time. Doble panorama. Pittsburgh 2002. 24 paneles de 120 x 54 cm. Óleo sobre lienzo.

barrio de Bloomfield, donde vivíamos, pasando por el Polish Hill, Shadyside, Okland, Strip District, o el judío barrio de Squirrel Hill. Mi pasión por la ciudad se ha visto también correspondida por la de la ciudad hacia mi obra, pasión que continúa incluso cuando dejamos de vivir allí.

Una vez que Ana se doctoró, nos mudamos en 2001 a los Montes Apalaches de Carolina del Norte, donde encontró allí un nuevo empleo en la Appalachian State University. Tuve que renunciar a disfrutar de mi éxito local, y como siempre, después de esos cuatro años tan productivos, seguí sus pasos. Si bien he estado regresando a Pittsburgh a menudo por otros proyectos pictóricos. Mencionaré aquí el de *A Contrarreloj. A Race Against Time*, en la misma ciudad, y el de *Fallingwater en Perspectiva*, sobre la Casa de la Cascada, a una hora de la ciudad. Los títulos son los originales, con palabras en español. Una forma de reivindicar mis orígenes, y además, por ejemplo, el término 'contrarreloj' es intraducible. No hay un equivalente en inglés que a la vez signifique una lucha contra el tiempo y que incluya el vocablo reloj. Dos componentes fundamentales en ese proyecto.

A Contrarreloj. A Race Against Time lo pinté en el Frick Art Center, inspirado en Clayton, la residencia original del magnate Henry Clay Frick. Posiblemente sea la casa histórica que mejor ha preservado su originalidad, porque después de haberse mudado la familia a Nueva York, la hija y heredera volvió a la casa donde había pasado su infancia y legó una gran fortuna para que se conservara tal como ella la conoció. Tras su fallecimiento funciona como museo, con visitas guiadas. Se construyó otro edificio adyacente que alberga parte de la colección –si bien la parte principal está en el Museo Frick de Nueva York– y con otras salas para exposiciones temporales. En 2004 se expuso en ellas la obra que pinté por encargo del museo. Constaba por un lado de un montaje circular con una doble panorámica plasmada en 24 paneles y, por otro, de 48 cuadros de pequeño formato que representaban vistas interiores de Clayton, cada uno pintado en un solo día a manera de diario.

En la doble panorámica, cada uno de los 24 paneles, de 122 x 54 centímetros, representa una hora del día plasmando la visión de Clayton y el barrio que lo rodea. Para ello me coloqué en la terraza de Clayton y dividí el panorama de 360º en doce secciones. Con lo cual pinté cada vista dos veces representando el transcurso del día. Es decir, las 24 horas del día siguen el mismo movimiento de la aguja horaria del reloj, que también da dos vueltas al día. Por consiguiente imitaba esta forma convencional que tenemos de dividir el tiempo.

A contrarreloj. A Race Against Time. Diario de interiores (Selección). Pittsburgh 2003.
45,3 x 28 cm cada uno.

Cuando pinto, normalmente tengo que parar cuando se me va la luz que necesito. En este trabajo, al representar un *continuum mobile* de horas, siempre había una parte con la luz precisa. Con lo cual podía alargarme indefinidamente y no paraba de pintar día y noche. Preocupado por mi salud, el director del museo me compró una camilla para que descansara de vez en cuando. Aun siendo un estudio tan temporal, o precisamente por ello, llegué a un estado de percepción de la realidad no sujeto a categorías. Como siempre estaba trabajando desde el mismo punto de vista de esa terraza (y a todas horas) colocaron una cámara web para que cualquiera pudiera verme pintar en tiempo real. En esos años la evolución digital empezaba a despuntar, y lo que ahora es ya corriente, fue entonces algo novedoso. Mis padres, en León, que ni sabían muy bien lo que era el Internet, descubrieron con gran ilusión que podían ir a un cibercafé, poner 100 pesetas en una máquina y verme desde allí. Como si yo fuera una atracción de feria, vamos.

Julia y Kenneth Love realizaron un documental siguiéndome desde el principio del proceso. Años más tarde me interesé particularmente en este aspecto de enseñar el proceso de la obra, sobre todo a través del tema del retrato.

Tras este proyecto, con mi interés en pintar arquitectura, me invitaron a hacer otro con la Casa de la Cascada, *Fallingwater en Perspectiva*. La experiencia de Fallingwater fue también única, como ya describiera en alguna otra ocasión. Resumo a continuación lo que fue esa experiencia.

La Casa de la Cascada puede ser la casa más fotogénica dentro de la arquitectura, ¿qué podía entonces aportar yo desde la perspectiva de un pintor, inciertamente definido como "realista fotográfico"? ¿Sería también tan pictogénica? Tras invertir más de dos años, creo que me ofreció más de lo que inicialmente pude imaginar.

Los principios de la arquitectura orgánica se adaptan muy bien a mi forma de abordar la pintura: no atarse a ideas preconcebidas, adaptarse a lo que me depara el terreno, realizarse en un presente continuo… La obra surgió como un milagro a pesar, o quizá precisamente, de tener limitado mi radio de acción y tener que vadear las dificultades y limitaciones propias de esa casa, tan archiconocida que es fácil caer en la postal, y siempre repleta de visitantes ya que funciona como museo.

Pintando en la mansión de Henry Clay Frick en Pittsburgh. 2002.

Vista de otoño en la Elevación Sur. Fallingwater, Pensilvania 2006.
84 x 188 cm. Óleo sobre lienzo.

Cuando se visita la casa se indica con un cartel un recorrido alternativo desde donde todos los turistas se hacen la típica foto de recuerdo. En vez de buscar encuadres novedosos, en mi primer viaje de exploración pinté un pequeño cuadro desde ese punto, pero por la noche. Até una linterna al tronco de un árbol, ya que hasta allí no llega la corriente, y con esa pobre luz capté una visión muy particular. En realidad dos, una mientras lo pintaba, y otra totalmente distinta cuando lo vi luego a la luz del día.

Hay una explanada bajo la primera cascada, restringida al visitante, porque es muy resbaladiza. Jugándome el tipo, pinté desde allí una serie de siete cuadros de gran formato, inspirándome en cierta estética japonesa, tan grata a Frank Lloyd Wright. Una composición que trata de reflejar cierta serenidad a través de armonías emanadas de la divina proporción y la serie de Fibonacci. Durante el invierno, Fallingwater se cierra por reformas, lo que me permitió disfrutar a mis anchas de la casa. Así pinté una gran panorámica del interior en un caprichoso formato, captando un reflejo del eco de la cascada y sus famosos voladizos.

La directora, la señora Waggoner, me comunicó lo extrañados que estaban los obreros encargados del mantenimiento. Como esa panorámica

Página anterior: *Nocturno desde la Vista Clásica.* Fallingwater, Pensilvania 2005.
74 x 46 cm. Óleo sobre lienzo.
Sobre estas líneas: *Félix de la Concha pintando Fallingwater en la Elevación Norte.*
Invierno 2006

representa todas las horas del día en un *continuum mobile* me veían trabajar sin tregua día y noche, lo que no cuadraba con la idea de indolente que tenían del artista. Un día, uno de ellos me preguntó por qué tenía tanto interés en pintarla. Ante mi cara de extrañeza me dijo: "Bueno, esta casa da el pego a los turistas, pero tú sabes que es una auténtica mierda. Se cae por todos los lados, siempre estamos reparando sus goteras, la estructura da pena...". Está claro que esta casa se puede contemplar desde muy diversas perspectivas.

Al pie de la cascada. Fallingwater, Pensilvania 2005-06.
7 paneles de 213 x 95 cm. Óleo sobre lienzo.

"At the Foot of the Fall", la composición principal de esta serie, acaba de ser instalada en el acceso principal del Centro de Convenciones de Pittsburgh. Edificio en donde ya se expone desde hace años otra composición que pinté cuando vivía en esa ciudad, *La Última Cena*.

Esta obra la pinté justo en frente de la casa que alquilamos entonces, en el jardín de Friendship Avenue. Por otro lado, dentro de la casa

pintaba otros temas también en relación con el paso del tiempo y la existencia. Pongo como ejemplo la obra *Doce días de doce noches*, un diario pictórico donde cada lienzo representa unas sábanas tal como quedaban al levantarnos cada mañana durante doce días sucesivos. Debía concluir el cuadro antes de acostarnos Ana y yo. O como apunta Mark Francis sobre esta obra: "Su serie *Doce días de Doce Noches* cuenta una narrativa sin resolver porque salta de imagen a imagen como si fuera una película. Pero al ser una secuencia de cuadros, que se ven como una totalidad, más que como una evanescente imagen fílmica, habla sobre la continuidad y persistencia de la vida".[4]

Cuando pinté la Casa de la Cascada me desplazaba desde nuestro nuevo destino, que como mencioné, era en las Montañas Azules de los Apalaches. Vivíamos en un pueblecito llamado Boone, fundado por Daniel Boone que, también como nosotros, vino allí desde Pensilvania. En Boone, cuando regresaba de Fallingwater, me concentraba en un tema de las antípodas. Pasaba de pintar la casa más sofisticada del mundo a pintar una caravana abandonada. Un fortuito contrapunto. A excepción de los "sin techo" *(homeless)*, vivir en este tipo de caravana se considera socialmente lo más bajo y caracteriza a una población sin cimientos y en constante deambular.

Encontré la caravana paseando en bicicleta, a pocos minutos del centro del pueblo. Cerca de esa zona hay barrios enteros de caravanas (que allí llaman *trailers*). Pero la presencia de esta al lado del pueblo, claramente deshabitada, y deprimente a los ojos de los vecinos, era un tanto insólita.

Al principio me atrajo un detalle, la curiosa forma en que una cortina enganchada caprichosamente a manera de abanico sobresalía de una ventana rota. Esto inspiró mi primera composición, sin tener aún en mente desarrollar toda una serie de cuadros en torno a ella.

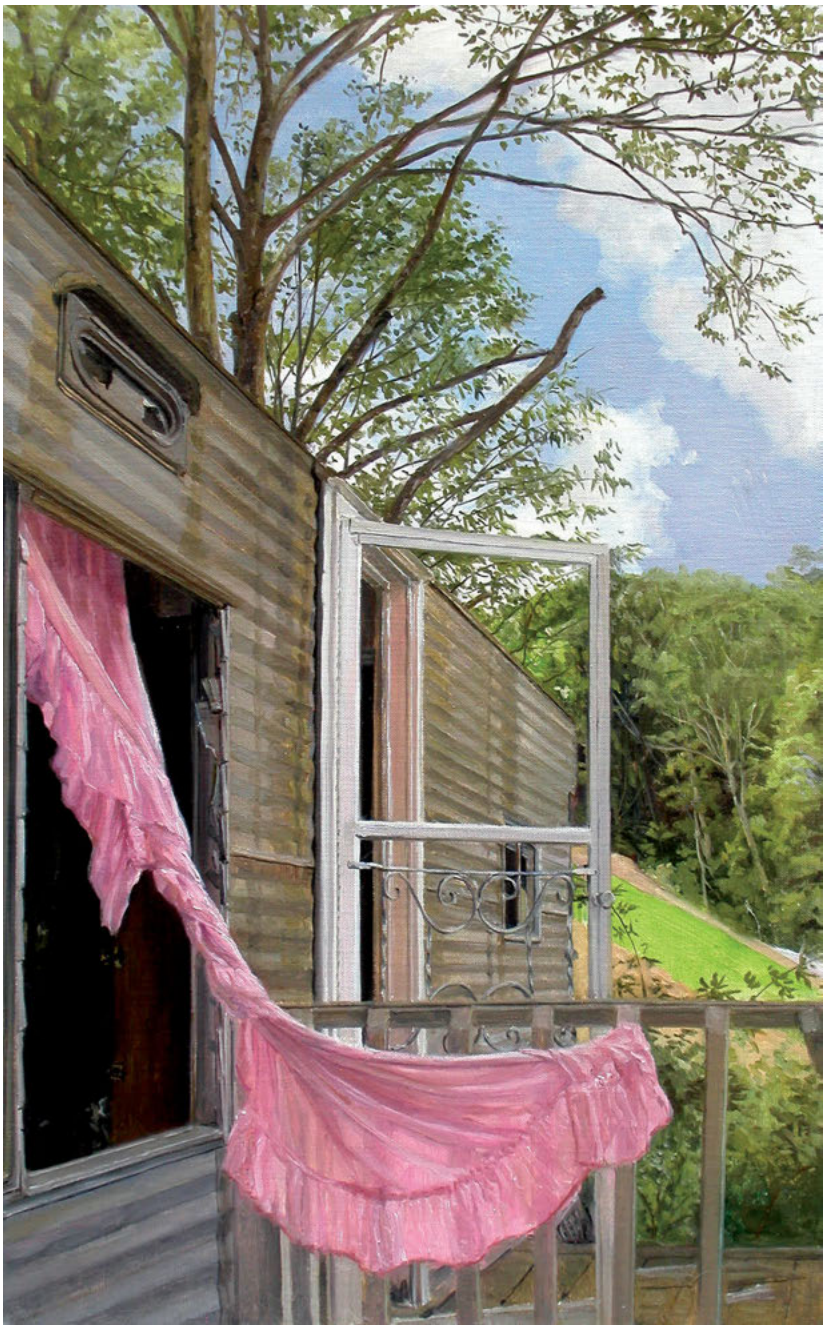
El único elemento humano sin signos de deterioro era un cartel colgado de un árbol que decía: "Private property". Esto hacía que no osara meterme a curiosear dentro de la caravana –los americanos se

4 Francis, Mark, *The Passage of Time and Space. On the Panoramas of Félix de la Concha*. Catálogo *Félix de la Concha. Pittsburgh*. Madrid: Marlborough, 2001.

La última cena. Pittsburgh 2000. 13 dípticos de 244 x 36,8 cm. Óleo sobre lienzo.

Sobre estas líneas: *Doce días de doce noches.* (Diario del 29 de noviembre al 10 de diciembre de 2000). Pittsburgh 2000. 12 piezas de 28 x 23 cm. Óleo sobre lienzo. Página siguiente: *Pendiente de un hilo.* Boone, Carolina del Norte 2002. 74 x 46 cm

toman muy en serio lo de la propiedad privada–, y a lo largo de varias semanas seguí trabajando en otras perspectivas exteriores. Pero como durante todo ese tiempo nadie parecía tener relación alguna con la vivienda, por fin un día me decidí a entrar. Su aspecto interior, aunque ya se vislumbrara desde fuera a través de las ventanas, me resultó extrañamente sugerente, con sus cascos de cerveza y botellas vacías, un colchón tirado en medio, cristales rotos… Pisaba con mucho cuidado para no mover ningún objeto y a través de la ruina me quería imaginar lo que pudo haber ocurrido allí, a qué familia pudo dar cobijo, qué circunstancias harían que se fueran dejándolo todo así. Pensé entonces que valía la pena arriesgarme a pintar alguna vista interior, a pesar de



Diario de Horn in the West. Boone, Carolina del Norte 2003. Políptico en 19 piezas. Total 122 x 519 cm. Óleo sobre lienzo.

que cabía la posibilidad de que me pudieran arrestar o incluso pegar un tiro, y me metí con todos mis bártulos. Poco a poco fui descubriendo detalles y pistas curiosas, como un adorno colgado con una inscripción: "The ornaments of this house are friends who visit it" ("Los ornamentos de esta casa son amigos que la visitan"). Irónico leerlo en el presente estado. Al acabar la serie, la cortina todavía seguía anclada aunque su aspecto había cambiado. O quizás yo la viera con otros ojos. Cuando cada día volvía a retomar la labor albergaba el temor de que antes de poder rematar mi obra aquella cortina en abanico se pudiera desprender en cualquier momento de su frágil sujeción, por un golpe de viento, por el peso del agua de la lluvia, por un transeúnte... Pintar del natural, en un mundo tan evanescente, es estar pendiente de un hilo, siempre en lucha contra el tiempo.

Desde mis tiempos de San Román, en Santander, no había vuelto a vivir en un medio tan agreste. Lo que me hizo encontrar temas diversos con más predominio de la naturaleza o en diálogo con ella. Así,

el políptico *Diario de Horn in the West*. Y también unas cabañas que pinté en la misma zona. Como es habitual contar lo que cada uno hacía en aquel fatídico 11 de septiembre, en mi caso, esa tarde, tras ver caer las torres por la televisión, me decidí a empezar con esa temática, con un tipo de arquitectura bien diferente. Son cabañas de los primeros colonos que conforman un museo en un bosque cerca de donde estaba nuestra casa. Construidas a base de troncos entrecruzados y de tamaño modesto, Tatum Cabin es la más famosa. Fue habitada desde 1785 por cinco generaciones de la familia Tatum. Algo lo suficientemente histórico como para ser preservado y restaurado con el máximo esmero por la Southern Appalachian Historical Society.

Tras pintar esa primera cabaña, al empezar a pintar la segunda, dentro de ese espeso bosque y en la oscuridad otoñal, una chica vestida de época que trabajaba en el museo se me acercó para darme la noticia de que Estados Unidos acababa de entrar en guerra con Afganistán.

En ese otoño acabé pintando cuatro cabañas, que a manera de lectura social expuse en la sala del ayuntamiento de Boone junto con otro cuadro, *La pagoda del profesor Chen*. Esta pagoda, también en el

Doble página anterior: *Tatum Cabin.* Boone, Carolina del Norte 2001.
99 x 122 cm. Óleo sobre lienzo.
Sobre estas líneas: *La casa del señor Chen.* Boone, Carolina del Norte 2000.
122 x 75 cm. Óleo sobre lienzo.

pueblo, era la casa que se había hecho solito un chino y profesor de español en el mismo departamento de Ana. Para mí, la pagoda representaba a otro tipo de colono, que quiso construir su vivienda a su manera. La hizo reciclando trozos de madera. Y a pesar de las denuncias de sus vecinos, que no simpatizaban en absoluto con tamaña extravagancia, logró pasar todos los controles, y allí seguía.

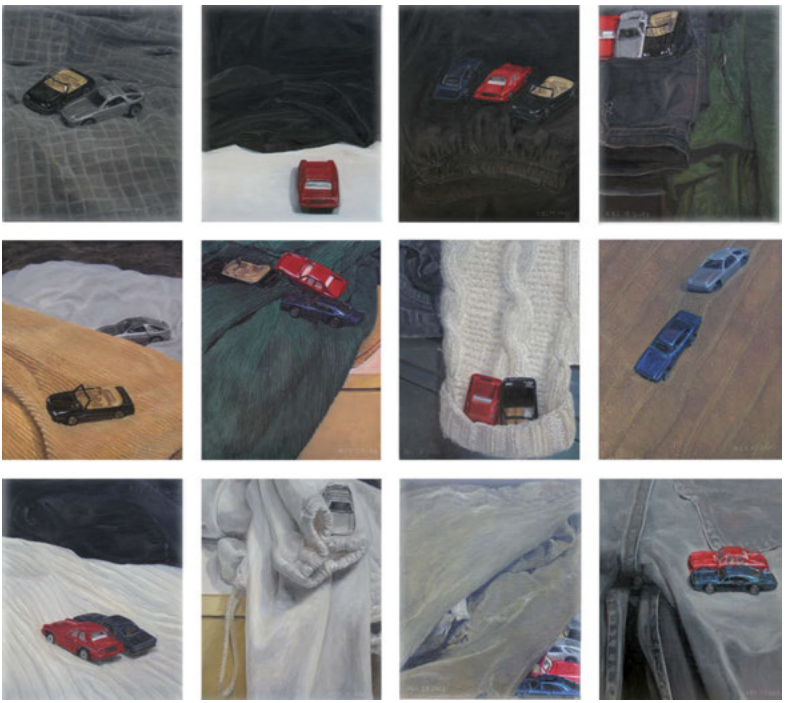
También de esa época es *Diario de un aparcamiento*. Fueron variados los cuadros que pinté entonces con temática de vehículos que encontraba en las más diversas circunstancias. A veces coches, a veces camiones. Quizás influyó el que me vi forzado a sacarme finalmente el permiso de conducir para sobrevivir en ese ambiente rural.

En esta obra, el aparcamiento era el del mismo museo de Horn in the West de las cabañas, que usaba todo el mundo al ser gratuito y cercano al pueblo. Lo pintaba desde una colina. Cada día era impredecible saber cuántos coches me encontraría, y por cuánto tiempo permanecerían sin moverse. En cada composición aparece el mío, casi recreando el juego de "Dónde está Wally".

Continuación de "Diario de un aparcamiento" cuando llega el frío es la serie que realicé, como explica bien el título, a continuación de la otra. Curiosamente, al pintarla dentro de mi estudio, los tiempos fueron otros. A veces la gente se sorprende de mi alta producción. Máxime teniendo en cuenta que pinto al aire libre, que me tengo que desplazar y depender del tiempo. El contraste entre estas dos composiciones clarifica esto. Precisamente el depender del natural me hace ser más constante. Cuando tengo el momento de luz apropiado no lo debo desperdiciar. Como en cada cuadrito he escrito la fecha del día en que lo pinté, se puede constatar que mientras en *Diario de un aparcamiento* fueron dieciséis días consecutivos, es decir, no perdí un solo día, en las fechas de *Continuación de "Diario de un aparcamiento" cuando llega el frío* no es así. Esta segunda composición la pinté con luz artificial. Era por tanto una luz estable con la que podía demorarme sin agobios. Al mismo tiempo, tenía todas las distracciones por estar dentro del estudio. Es llamativo que acabé haciendo solo doce cuadros, cuando quizás mi inicial intención era haber igualado los dieciséis de la primera serie. Digo quizás porque, sinceramente, me es difícil recordar con certeza si fue así.

Diario de un aparcamiento. Boone, Carolina del Norte 2003.
16 piezas de 28 x 22,5 cm

Otro ejemplo dentro de esta temática de vehículos es la obra *Los tres reyes magos*. Pertenece ya a nuestro nuevo destino en Nueva Inglaterra, a donde nos mudamos en 2003 tras los dos años y medio que pasamos en Carolina del Norte. Nuestra nueva casa estaba en Nuevo Hampshire, si bien vivíamos en la frontera con Vermont, donde estaban los camiones de este tríptico. Concretamente, en White River Junction.



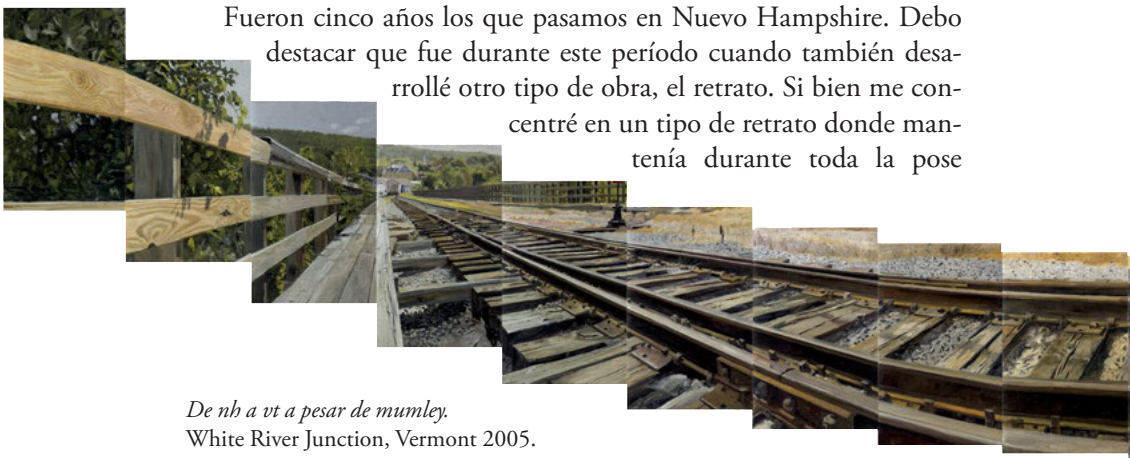
Continuación del diario de un aparcamiento con la llegada del frío. Boone, Carolina del Norte 2003. 12 piezas de 28 x 22,5 cm

En White River pinté también *De New Hampshire a Vermont a pesar de Mumley*, otra composición que ilustra este punto fronterizo. El título hace referencia a un incidente que me ocurrió mientras lo pintaba. Mumley era un encargado de la compañía del tren, que se puso difícil y casi consiguió impedirme que acabara la obra. Con la composición a medio hacer, en determinado momento se le cruzaron los cables y no me quería dar autorización para seguir allí. Pero de milagro conseguí acabarlo. Ese puente por donde pasaban las vías que estaba pintando cruza el río que divide los dos estados. Gracias a que su jurisdicción es de tal manera que un lado depende de Vermont y el otro de Nuevo Hampshire, tuve la fortuna de que el lado donde pintaba pertenecía a Nuevo Hampshire, y allí fueron más comprensivos hacia mi trabajo. Permiso concedido y pude concluir la serie a pesar de Mumley, quien trabajaba para Vermont.

Los tres reyes magos. Vermont 2004. 3 paneles de 122 x 75 cm. Óleo sobre lienzo.

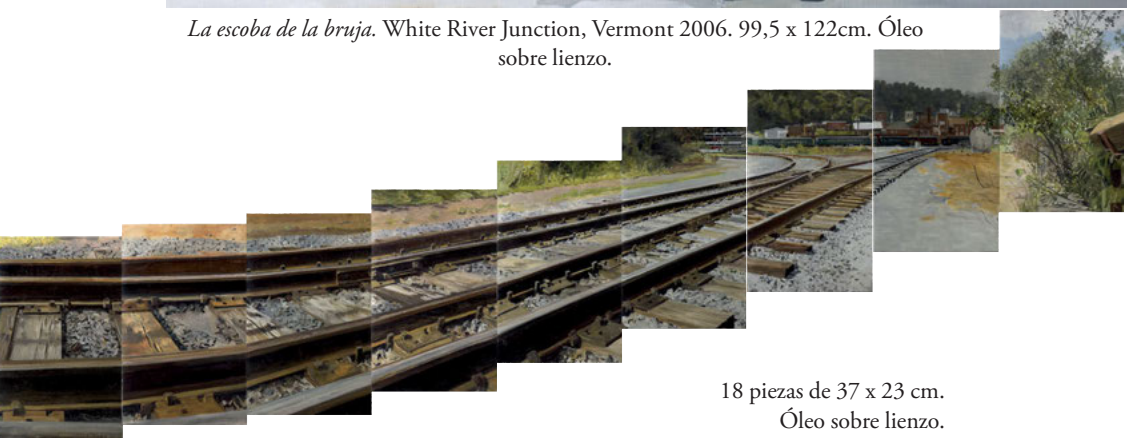
La escoba de la bruja también lo pinté en White River y también con un título que hace referencia a otra adversidad con la dueña de esa escoba. Acaso llegar con un coche con matrícula del estado rival tuvo que ver algo con estos dos sucesos. Normalmente la gente suele ser amable con el pintor. Pero de todo hay en la viña.

Fueron cinco años los que pasamos en Nuevo Hampshire. Debo destacar que fue durante este período cuando también desarrollé otro tipo de obra, el retrato. Si bien me concentré en un tipo de retrato donde mantenía durante toda la pose



De nh a vt a pesar de mumley.
White River Junction, Vermont 2005.

La escoba de la bruja. White River Junction, Vermont 2006. 99,5 x 122cm. Óleo sobre lienzo.



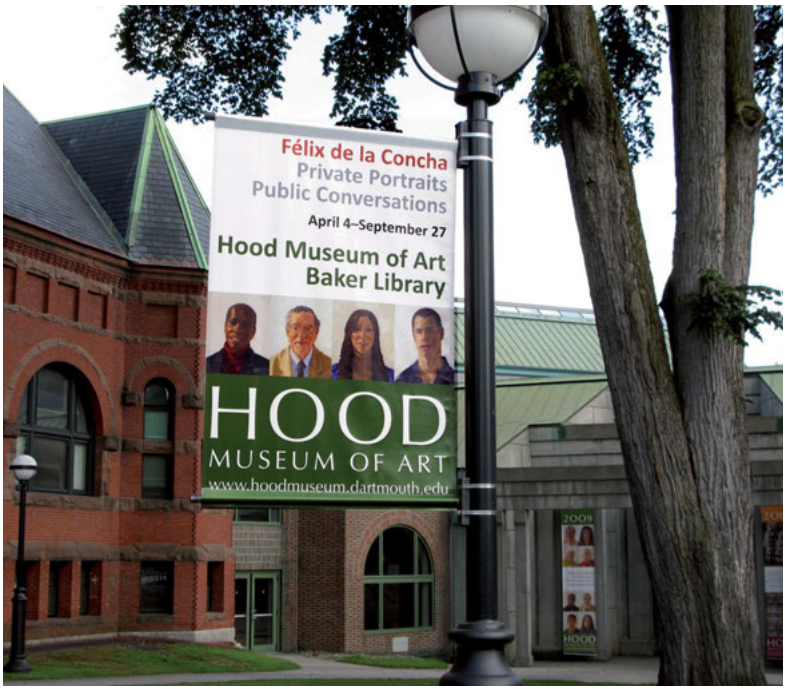
18 piezas de 37 x 23 cm.
Óleo sobre lienzo.

una conversación con el modelo. Me interesaba dar importancia al proceso en sí, y también experimentar con lo que en inglés se llama *multitasking*, el hacer varias cosas al mismo tiempo; descubrir cómo esto condiciona el resultado final del cuadro. El director del Hood Art Museum vino a ver mi exposición de "Retratos con conversación" que hice en España, y me hizo el encargo de hacer algo parecido con la comunidad de Dartmouth College y con el tema de "conflicto y reconciliación". Acabó siendo una serie de 50 retratos y una exposición multimedia con los cuadros y los videos y audios generados al grabar todo el proceso. Se expuso en el museo y en el *hall* de entrada de la ilustre biblioteca de Dartmouth.

Como nunca me he dedicado a la docencia, aprendí mucho con este proyecto sobre el sistema académico americano en general y de este *college* en particular. Fue el propio museo quien escogió a los participantes: profesores, alumnos, el mismo presidente de Dartmouth, el *provost*. También a otra gente de la comunidad, que habló de todo tipo de conflictos: de salud, de trabajo, de relaciones familiares. Al final, y quizás precisamente por el tema, nunca un proyecto me creó tantos conflictos como este. Y no precisamente por el presupuesto. Todo lo contrario, disponían de un alto presupuesto para la producción y el montaje, y me pagaron muy bien. Dos donantes depositaron en la cuenta del museo una gran suma de dinero para la realización de un catálogo de lujo, pero que aún no se ha publicado. ¿Por qué, después de tantos años? Resulta irónico, cuando normalmente el principal problema para poder editarlo es el tema de la financiación. Primero me dijeron que se quería publicar después de la exposición, porque era esencial incluir en él no solo las reproducciones de la obra, sino también el montaje, la posproducción, así como las reacciones y respuestas del público. El director dejó su puesto poco después, y las excusas del equipo encargado del museo de tener mucho trabajo y demora en todas sus publicaciones me temo que, habiendo pasado cuatro años, no es la razón verdadera. ¿Acaso gente implicada en el proyecto, tanto del propio museo, como de los que posaron, han hecho todo lo posible para que no salga? Al ser una comunidad muy pequeña, lo que les grabé y en definitiva, cómo los retraté, generó a más de uno un problema de imagen. Curiosamente, al principio, lo que más temían era

Public Portraits / Private Conversations: retratando a Ron Chavarría.
New Hampshire 2008. Hood Museum of Art.

lo que los estudiantes pudieran contar, que no fueran conscientes de que todo lo que me contaban quedaba grabado. Y resultó que ellos fueron los menos problemáticos. En todo caso, me cabe el consuelo de que, cuando vino el nuevo presidente de Dartmouth College, mandó colgar algunos de mis 50 retratos en su despacho. Allí han estado, que yo sepa, al menos hasta que decidió dejar su puesto. El presidente Obama le llamó para otro cargo. Se llama Jim Yong Kim y es ahora el presidente del Banco Mundial.



Exposición en el Hood Museum of Art de *Public Portraits / Private Conversations.* New Hampshire 2009.

Otra serie de retratos la hice recogiendo el testimonio de sobrevivientes del Holocausto. También aquí Pittsburgh fue fundamental. Si bien mi primer retrato lo hice en Nueva York a Margrit Rustow, el proyecto despegó en un viaje a Pittsburgh, donde pinté dieciséis de ellos. Con ese arranque, ya luego fue más fácil seguirlo en otras partes de Estados Unidos y en otros países.

Casualidades de la vida, Jim Yong Kim, nacido en Corea del Sur, vivió en Iowa desde los cinco años y estudió en la universidad donde contrataron a mi mujer para que montara y dirigiera un programa de escritura creativa en español. Por eso ahora vivimos en Iowa City, ciudad Unesco de la literatura. De esta etapa actual mostraré dos obras que pinté sobre una granja: el políptico *Seven Brothers at Prairie du Chien* y la serie *75 vistas de una granja a través de 25 pasos*, que pinté a lo largo de las estaciones.

Siete hermanos. Visión en dos tiempos. Iowa 2010-2012. Dos polípticos de 7 piezas de 99 x 45 cm y 7 piezas de 72 x 45 cm

La granja es un elemento vernáculo del Medio Oeste que ha sido representado hasta la saciedad en todo tipo de imágenes artísticas. Empezando por Grant Wood, el pintor más famoso de Iowa. Por eso, aunque me atraía la vista de una granja cercana a mi casa, no me atrevía con ese tema. Pasó más de un año hasta que por fin, consciente del riesgo de caer en el cliché, me decidí a abordar este tema sin prejuicios y de forma obsesiva.

En la actualidad preparo un nuevo ciclo de exposiciones que viajará por varios museos del Midwest. En ellas quiero, además de exponer estas nuevas series, incluir otra obra como contrapunto. En las obras a las que me he referido, he pintado distintos enclaves y aspectos diversos de la *Beautiful América*. Esta otra es muy diferente. Se relaciona más bien con lo atemporal y no está supeditada al espacio en donde

Siete hermanos en Prairie du Chien a través de 25 pasos. Mañana-mediodia-tarde. Iowa 2010-2011. Composición de 75 piezas de 38 x 61 cm. Óleo sobre lienzo.

Siete hermanos en Prairie du Chien a través de 25 pasos. Instalación en el Instituto Cervantes de Chicago.

Siete hermanos en Prairie du Chien a través de 25 pasos. Mañana-mediodia-tarde.
Detalle.

vivo. Si bien está conectada existencialmente a las pinturas últimas de la granja a la que me he referido.

Cuando regresaba de mi faena en la granja, mientras por el día pintaba esas numerosas vistas, por la noche, con un mismo intento de constancia, me dediqué a reproducir pacientemente y a tamaño natural el emblemático cuadro de *Las Meninas* de Velázquez. Todo ello realizado desde mi estudio de Iowa City. La obra la he titulado *Las Meninas con una luz artificial*.

Las Meninas con una luz artificial es una copia posible gracias a la reproducción en alta resolución que se puede ver del cuadro a través de Internet. Google Earth, en colaboración con el Museo del Prado, permite viajar por su piel con un detalle aún mayor del que somos capaces de apreciar delante del cuadro si vamos a Madrid, como si pudiéramos, con una lente de aumento, casi tocarlo a lo largo y ancho de su amplio lienzo. Otra cosa, por supuesto, es la luz bajo la cual lo contemplamos, a través de tantos filtros de color y contrastes. La copia que realicé, en todo caso, se beneficia, por un lado, de las nuevas tecnologías y, por otro, reivindica la humilde y paciente tarea del copista.

Lo fui copiando en pequeños papeles que juntos forman una reproducción a tamaño natural del cuadro. Al mismo tiempo escribí un diario sobre el proceso, lo que me ayudó también a reflexionar sobre la obra y sobre el proceso pictórico. Fue agotador, pero me sirvió cuanto menos de ejercicio, y creo que para descubrir muchos más aspectos de la pintura. El resultado de mi copia está subordinado no solo a mi pericia como copista, sino a todos esos filtros ineludibles en cualquier reproducción. Máxime en esta, que pasa no solo por una cámara, sino por su descarga en la web y por la pantalla de mi monitor, lo que me lleva de nuevo a hacer referencia a esa noción que tenemos de una realidad a través de su reproducción mecánica.

No es precisamente mi caso con *Las Meninas*, ya que no me canso de volver a visitar el Museo del Prado y contemplar la obra cuando voy por Madrid. Lo que seguramente me hace pertenecer a un club más minoritario que el del 99%, aquel que ha visto el cuadro al natural. Y aún me atrevería a pensar que incluso esa proporción menor del 99% se mantendría incluyendo también a los que conocen la obra, aunque sea solo a través de una copia. Porque pensamos que, por po-

Reproducción de Las Meninas con luz artificial. Iowa City 2012. 318 x 307 cm (Trabajo en proceso). Óleo sobre lienzo.

pularidad, *Las Meninas* es como nuestra *Mona Lisa*, pero si salimos de España es fácil comprobar que esto dista mucho de ser así. Y mucho más después de la reacción que he encontrado entre los que pasan ahora por mi estudio y ven mi copia colgada en la pared. Incluso entre gente del mundo del arte. En todo caso, yo también, siendo de los pocos que se ha pasado horas delante del cuadro en el Museo del Prado, al final me he pasado más horas todavía enfrente de su reproducción. Una reproducción donde ya no queda ni siquiera esa posibilidad que daba Kodak de adaptarla al gusto de distintos públicos, porque se globaliza a través de la web. A no ser que ahora nos vendan los monitores calibrados de forma distinta según los gustos de cada región. Pero lo dudo. En todo caso, estamos ante otro tipo de reproducción que, ade-

más de depender de la pantalla, ni siquiera mantiene, como el original, un soporte sólido, como en un libro de arte. Y precisamente una de las cosas que más sorprende al ver este cuadro es ese aire del que tanto se ha hablado, de belleza sublime, que se aleja de ese endulzamiento del color al que nos hemos habituado también en Europa.

Reproducción de Las Meninas con luz artificial con el "local artist".

Ahora me viene a la memoria algo que me contaron recientemente los padres de un alumno de Bellas Artes. El profesor, cuando veía lo que estaba pintando, le increpaba que estaba "dominado por la realidad". El comentario me parece que podía servir para el título de una película: ¡Dominado por la realidad! Por supuesto, una película de terror. Al igual que se endulza el color, también se endulzan las noticias para conseguir sensacionalismos que enganchen al público. Cuando salió la noticia en el *Columbus Dispatch* sobre el robo, alguno vino a consolarme. Alguien me ofrecía dinero para recuperarme. El cartero se puso a investigar porque conocía a los *bad boys* del barrio. Y me de-

cían que, por favor, no me fuera de Columbus por eso. Yo les explicaba que nunca dije que el robo fuera el motivo de mi partida. Que no creyeran todo lo que sale en la prensa. Luego me di cuenta que hay más canales y programas que aquellos donde las noticias locales acaparan toda la atención y, en busca de la noticia, exageran o deforman los hechos. Cadenas locales, pero que dependen de grandes corporaciones, nada que ver con el *eat local* de los ecologistas. Al contrario, estarían más en sintonía con un *fast food*, porque repiten el formato en todas las televisiones de cada ciudad. Pero América también ofrece otros menús distintos de los de la comida rápida. Como otro cine diferente del de Hollywood y otra literatura alejada de los *bestsellers*. Mucho más de lo que la gente que no ha vivido su realidad pueda imaginar. Si bien ya no veo tanta diferencia en cómo se deforma intencionadamente una realidad en el resto del mundo. El error es pensar que América es lo que nos quieren dar sobre ella ciertas noticias locales, las de allí y las de aquí. Por eso duden también de cómo se la haya pintado yo: *I am just a loco painter*.

América: el mito del espacio

Agustín Fernández Mallo

Las intervenciones de la cultura norteamericana, ya sea de manera directa o tangencial, en mi producción novelística, son numerosas. Las intervenciones directas, por obvias, no creo que tenga demasiado interés comentarlas; se trataría de anécdotas, datos puntuales que sencillamente certifican que yo, como todo europeo, me hallo atravesado por una cultura que, aunque en ocasiones dé signos de tambalearse en beneficio de otras, –fundamentalmente asiáticas–, conserva intactos sus tentáculos.

De modo que prefiero hablar de lo menos obvio, y, en mi caso, eso se traduce en cómo el concepto de *espacio* en la cultura norteamericana constituye unos de los soportes estructurales de mi narrativa hasta la fecha. Tal soporte aparece larvado en mis textos de tal manera que no puedo dejar de calificarlo de curva envolvente que –paradójicamente– cuanto más invisible más se halla presente.

Comienzo con una anécdota.

Pocos días antes de acudir a la reunión en la Universidad Menéndez Pelayo, sede de Santander, que originó este libro, me encontraba en la ciudad de Nueva York, y había quedado para cenar con Alberto Medina, profesor de la Universidad de Columbia, a quien no conocía más que por *e-mail*; como íbamos a coincidir en el curso de Santander, deci-

dimos que era un buen momento para vernos las caras. Elegimos un restaurante italiano de la calle Bleecker, en el West Village, muy cerca del apartamento en el que yo me había estado alojando esos meses, en la calle Hudson. Mediados de agosto. Llovía como pocas veces he visto llover en Nueva York. El restaurante era lo que se espera de un restaurante italiano: dimensiones pequeñas, mantel de cuadros, aceite de oliva para acompañar con pan antes de la comida, y buenos *penne* con gambas a precio razonable. En el transcurso de la cena, entró por la puerta Mickey Rourke, acompañado de una mujer muy joven, no debía tener más de veinte años. Se sentaron en la mesa de al lado de nosotros. Lógicamente, su presencia atrajo las miradas de todos los clientes. Cuando Rourke hablaba con su acompañante, o en los diferentes momentos en los que se dirigía a los camareros, su voz llenaba la totalidad de aquel espacio, eclipsaba incluso el golpeteo de la lluvia, cada vez más intensa. Y no es que Rourke gritara, todo lo contrario, hablaba a menor volumen que el resto de los que allí estábamos, pero era eso lo que lo diferenciaba del resto de humanos: voz grave, pausada y profunda al mismo tiempo perfectamente audible; me recordó a la de Brando. Algo nos llamó la atención en su aspecto. Además de sus ya conocidos anillos, tatuajes y transformaciones faciales, vestía un traje oscuro, sin corbata, y un sombrero, que no se quitó, de tal modo que estos últimos elementos emulaban a un Paul Belmondo en su época Nouvelle Vague; por ejemplo al Belmondo de *Al final de la escapada*. Su acompañante, muy delgada, pantalón pitillo y camiseta, rubia, pelo *garçon*, respondía al *look* de Jean Seberg en la misma película. Ambos –totalmente ajenos a miradas de extraños–, comieron unos raviolis con *funghi* y tomaron un vino de la casa. Terminaron la cena antes que nosotros, se despidieron de los camareros con un cruce de saludos que denotaba asiduidad, y se fueron. Desde mi posición pude ver cómo la estrella de Hollywood y su acompañante no tomaban un taxi, sino que corrían bajo la lluvia para refugiarse en el alero de un edificio. ¿Hay algo más parisino que eso?

Me pregunté entonces qué lleva a un actor como Rourke a la emulación –parcial pero certera–, de un estilo francés de los años sesenta, qué concepto debe tener él de tal época o de tal *glamour* como para empaquetar toda su musculatura en tal clase de refinada ropa, para superponerla a los anillos de calaveras que exhibían sus dedos, a los

tatuajes que la camisa dejaba entrever, a sus pendientes y, en suma, a todos esos aderezos que un europeo de clase media no dejaría de calificar cuando menos de mal gusto.

Pensé que Rourke –para el caso que nos trae, el *espacio*– representaba más o menos bien la espacialidad de un país como los Estados Unidos, así como su dinámica histórica, ejercitada a través de la expansión del cuerpo en un espacio, la conquista de más y más espacio, y cuanto más espacio, mejor.

Digamos que aquella noche, Rourke, rodeado, mejor dicho, aprisionado su cuerpo por una Europa que ya no puede cifrar sus conquistas en el espacio porque, sencillamente, hace tiempo que dejó de tenerlo, no hacía otra cosa que expandirse, intentar, como el agua, como en general cualquier fluido, adaptarse a la vasija que lo contiene. La imagen era, al mismo tiempo que bufa, tierna. El cuerpo de Rourke excedía los límites simbólicos de su ropa, como excedía también las pequeñas dimensiones del restaurante italiano, su propia presencia curvaba el espacio de las paredes de la misma manera que un árbol en flor curvaría la espacialidad de un desierto: como singularidad, como paradoja. Tomaba Rourke toda la Europa que cabía en el pequeño restaurante, la hacía suya.

Cuando bajo un paraguas –que no podía con la torrencial lluvia–, regresé a mi apartamento, recordé una fotografía de Rourke y otra de Albert Camus, que se me presentaron de pronto llenas de significación y adecuado contexto. La extraordinaria similitud entre ambas produce vértigo.

El existencialista europeo, puro, y el norteamericano que adopta un espacio ajeno, lo hace suyo sin prejuicios ni miramiento alguno. Este movimiento, de importación de materiales ajenos, es el reverso de ese otro fenómeno al que llamamos expansionismo o exportación o colonización cultural que los Estados Unidos han venido ejerciendo desde que allí, en su país, se le agotó el espacio a conquistar.

Cultura del espacio vs. cultura del tiempo

En su libro, *El arte de vivir*, Wilhelm Schmid teoriza acerca de las diferencias entre lo que él denomina *culturas del espacio* y *culturas del tiempo*.

Las primeras vendrían a ser aquellas cuya estructura social se establece a través de representaciones arcaicas, distribución de tareas sociales fijas, y donde los cambios llegan a través de mandatos de entidades ajenas a lo humano. El tiempo se concibe ahí como algo estrictamente circular, estático, no hay forma de salir de una rueda que ha girado, gira y girará por los siglos de los siglos con la misma cadencia. Por su parte, las *culturas del tiempo* son el resultado de la modernidad, de proyectos utópicos con intenciones de permanecer dentro del ámbito de lo humano, nunca de lo sagrado. El tiempo es aquí una recta, un vector que, como toda utopía apunta siempre hacia un fin, y la Historia es, pues, el producto de una cadena de hegelianas transformaciones. Es esta cultura del tiempo el ámbito natural de la individualidad, y toda su energía se ve encaminada a desestabilizar un centro que vendría a calificarse de tradicional. Un ejemplo de las culturas del espacio que aún perviven son las sociedades tribales, los cultos religiosos de orden estricto, las identidades nacionales, y todo aquello que practique lo que podemos llamar "nostalgia de un origen"; las llamadas, en definitiva, culturas premodernas. Lógicamente, ejemplos de las otras culturas, las temporales, serían todas las que caen dentro de lo que llamamos pensamiento occidental, y que, en su versión más exacerbada, cristaliza en los Estados Unidos de América, donde la modernidad y después la posmodernidad encontró su fuga total del espacio en beneficio del tiempo. La vida entendida como vida plena no está en la continuidad; antes al contrario, la virtud consiste en aniquilar tal continuidad.

El mito de la línea

Para visualizar la *cultura del tiempo* en su justo contexto es necesario dar un paso atrás. La Historia de la Civilización Occidental se fundamenta, entre otros, en el *mito de la línea*. Occidente va hacia adelante sí o sí, coloniza todo territorio que se pone por delante, y si carece de tal, lo ficciona, lo inventa; detenerse equivale a morir. Esta actitud tiene su fundamento en la idea judeocristiana del espacio y el tiempo: el pueblo elegido, el pueblo de Dios, parte de un origen y, a pie, será

conducido al fin de los tiempos, donde bajará de los cielos la Jerusalén Celeste y todos seremos llamados. Occidente es deudor y presa de tal utopía, una línea, mejor dicho, un segmento dado que posee de un inicio y un fin bien determinados. Cuando el espacio a conquistar se va agotando, cuando la línea va llegando a su fin, todo parece ralentizarse, el propio espacio se convierte en un objeto pesado y el tiempo en una losa; aparece entonces el mito del espacio, y la épica que todo mito trae asociada.

En efecto, el motor de la cultura norteamericana es la fe en las diferentes formas que adopta el tiempo como instrumento de progreso, sí, pero el mito que esconde esa actitud es el *mito del espacio*. Los Estados Unidos quedaron virtualmente sellados cuando en 1905 la línea de ferrocarril Union Pacific conectó ambas costas. A partir de ese momento, con el trabajo, el camino y la conquista ya hechas, el pionero debía dedicarse a otras ocupaciones, y a todo aquel que quisiera permanecer en el rol de pionero no le quedaría más remedio que convertir el espacio en un mito, crear nuevos espacios, micro espacios infinitos, ficcionar que el espacio es inmenso y que aún queda algo por conquistar. En último extremo, habrá que soñar con ir a la Luna. Y no solo eso, sabedores estos nostálgicos pioneros de que de nada vale la ficción de un nuevo espacio sin herramientas que lo modelen, que lo lleven efectivamente a cabo, la tecnología se vuelve imprescindible. Y así, tan solo 64 años después de unir la costa este con la oeste, un americano pone un pie en la Luna. ¿Un paso pequeño para un individuo pero un paso de gigante para el ser humano? No. Justamente lo contrario, un paso de gigante para el individuo-pionero –el mito continúa, el mito se hace carne–, y un paso apenas relevante para las vidas del resto de los humanos.

El mito de lo amorfo, de la Harley Davidson al Challenger

Sin embargo, cualquiera que haya viajado en los Estados Unidos en dirección Este-Oeste, y haya atravesado la simbólica línea que traza la ciudad de Kansas, sabrá que más allá de esta ciudad, concretamente en las miles de millas que median hasta llegar a California, los Estados Unidos

son un país aún por hacer. Da la impresión de que en esa inmensa franja de territorio todo es tocado por la precariedad de un mito que brilló algún día y ahora es tierra tomada por distopías de toda clase. Es esa franja la que conserva casi prístinamente el mito del espacio. O su equivalente: crecer sin forma, un desarrollo amorfo de las cosas sin preguntarse el porqué de tal deformidad porque, sencillamente, no importa. Dicho de otra manera: un *crecimiento sin forma*. Cuando el 28 de enero de 1986 el transbordador *Challenger* se desintegró a los 73 segundos de iniciar su vuelo, le preguntaron a uno de los ingenieros por qué siendo técnicamente posible –como de hecho era–, no había diseñado los tanques de combustible de menores dimensiones. Su respuesta fue: "No se me ocurrió". Me parece una respuesta sumamente coherente y lógica. Cuando el espacio no es problema y cuando, además, lo que se pretende es, precisamente, conquistar el espacio, las masas y los volúmenes carecen de paquete formal, crecen amorfos sin que ello suponga problema alguno. La moto Harley Davidson viene aquí en nuestra ayuda como ejemplo paradigmático. Los orígenes de tal motocicleta se remontan a 1904, exactamente un año antes de que la línea Union Pacific uniera las dos costas. Un joven de Milwaukee, William S. Harley, y su amigo Arthur Davidson fundaron la marca que llevaría sus nombres. Utilizando sus propios diseños y el patio trasero de la familia Davidson como taller construyeron su primer modelo –obsérvese aquí la presencia de otro mito: el garaje como laboratorio, el amateurismo como fuente del "verdadero" conocimiento pionero, tan utilizado en el cine de Hollywood. Todo lo importante en ese país parece salir de un cobertizo o garaje ubicado en la parte trasera de una casa de campo. Pensemos en la mitológica fundación de Apple, de Hewlett Packard, de Microsoft, pensemos en *Regreso al futuro*, o en el cine de Spielberg–. Continuando con la fundación de Harley Davidson: para tal construcción unieron piezas de motores de otros vehículos, hierros de camiones, ruedas de automóviles en desuso y, en definitiva, todo lo que –pragmáticamente– tenían a mano para ir ensamblando partes sin poner demasiada atención a la forma; la forma no importa, nuestra moto dispone para crecer de todo el espacio que necesite. El resultado fue la moto que hoy conocemos, técnicamente amorfa y que solo la costumbre del ojo ha ido aceptando. La fabricación de esta primera Harley-Davidson constituye todo un ejemplo del

mito del espacio, y ha quedado en el imaginario norteamericano como un momento fundacional de identidad de lo "verdaderamente americano". No hay mucha diferencia entre este caso y aquel otro: "¿Por qué no construyó un tanque de combustible más pequeño?". Respuesta: "Porque no se me ocurrió". Crecimiento que se atiene a resultados, no importa la forma. Compárese con Europa, que también crea monstruos, véase el Frankenstein de Shelley, pero no a "grifo abierto", sino sumamente diseñados, empaquetados por el espacio.

Pragmatismo

El Pragmatismo, escuela filosófica típicamente norteamericana, cuyo último miembro más destacado ha sido Richard Rorty, afirma que una idea no es algo previo al acontecimiento, una idea es algo que "llega a ser". Merece la pena detenerse en esto. A mi modo de ver el pragmatismo es, en primer lugar, la escuela filosófica genuinamente norteamericana –concebida y desarrollada fundamentalmente por William James, Charles Sanders Peirce, John Dewey, y activada más recientemente por Richard Rorty–, y por ello la que ha influido decisivamente en la expansión de su cultura a otros continentes.

Aunque es una filosofía que tiene raíces en los inicios del siglo xx, es solo a finales de los años noventa de ese siglo, con la extenuación de la filosofía posmoderna y la cierta rigidez y complejidad que había adquirido el discurso de esta en Europa, cuando el pensamiento pragmático se constituye en una alternativa al poshumanismo o posmodernismo, obteniendo una plasmación decididamente completa en aquel país.

Se trató de recoger la idea vertida por James, a principios del siglo xx, de que la *verdad* es algo que puede *llegar a sucederle* a una idea, y no algo que se antepone a ella, idea que "llega a ser verdadera, se hace verdadera, por los acontecimientos". Dicho de otra manera, *toda idea u objeto crece hasta donde su función lo precisa*, y no hasta donde lo impongan restricciones previas. Es decir, es algo que se va construyendo a medida que se representa, a medida que cada paso propone una nueva solución o continuidad, en principio, impensa-

ble y no programática. Se diría que en el pensamiento pragmatista los binomios mente-mundo, teoría-práctica, no están separados, sino que se construyen el uno al otro en un continuo rodar retroalimentado sin fin. Este hacer, naturalmente, produce zonas híbridas, cartografías en ocasiones literalmente monstruosas –recordemos que 'monstruoso' significa: *aquello que no está en su propia naturaleza*–, y es esa la zona de frontera que le interesa y exporta más allá de sus fronteras la cultura norteamericana. Tal como dice Rorty en *Ironía, contingencia y solidaridad*:

> consiste en volver a descubrir muchas cosas de una manera nueva hasta que se logra crear una pauta de conducta lingüística que la generación en ciernes se siente tentada a adoptar, moviéndola a buscar nuevas formas de conducta […]. Este tipo de filosofía no trabaja pieza a pieza, analizando concepto tras concepto, o sometiendo a prueba una tesis tras otra. Trabaja holística y pragmáticamente. Dice cosas como: "intenta pensar de este modo", o más específicamente: "intenta ignorar cuestiones tradicionales, manifiestamente fútiles, sustituyéndolas por las siguientes cuestiones, nuevas y posiblemente interesantes" […]. No argumenta sobre la base de criterios precedentes, comunes al viejo y al nuevo juego del lenguaje, pues en la medida en que el nuevo lenguaje sea realmente nuevo, no habrá tales criterios. De acuerdo con mis propios preceptos, no ha de ofrecer argumentos en contra del léxico que me propongo sustituir. En lugar de ello intentaré hacer que el léxico que prefiero se presente atractivo, mostrando el modo en que se puede emplear para describir diversos temas (1991: 29).

Como se ve, es esta una típica forma de proceder muy alejada de la del positivista y sus reglas, así como de la del posmoderno y sus construcciones de diseño. No hay programa ni reglas que respetar, no hay un futuro que alcanzar, no hay pasados que hipotequen el futuro. En palabras de Dewey, *el futuro es meramente una promesa, un halo que rodea al presente.* O como dice él mismo en *Art as experience*: "La primera consideración importante es que la vida se despliega en un entorno. Pero no meramente 'en', sino a causa de él, a través de una interacción con él" (2008: xx), consideración visionaria para su época que antici-

pa las más contemporáneas teorías científicas del estudio de los *sistemas complejos*, hoy ampliamente desarrolladas. La cultura norteamericana no crea y coloniza –como la típicamente europea–, por deducción, sino por inducción, a través de casos particulares –esto, dicho sea de paso, guarda estrecha relación con la idea de *juegos del lenguaje* desarrollada por el segundo Wittgenstein–. Los productos culturales son una caja de herramientas de la cual voy extrayendo la que en cada caso conviene a mis propósitos, sin cuestionarme nada ulterior o metafísico acerca de la naturaleza o filiación de esas herramientas, y no por inconsciencia, sino porque carece de sentido preguntarse por límites últimos del espacio –y las diferentes combinatorias del mismo–, allí donde éste carece de tales límites.

Veamos lo que dice el propio Rorty en el ya citado libro:

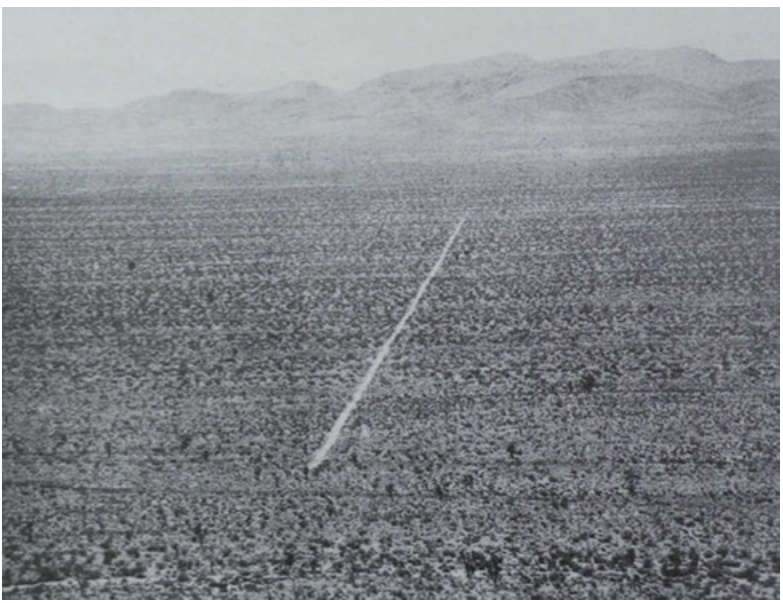
> la creación gradual, por medio de sucesivas pruebas, de un tercero y nuevo léxico –un léxico como el elaborado por hombres como Galieo, Hegel, o el último Yeats– no consiste en haber descubierto cómo pueden adaptarse recíprocamente los viejos léxicos. Esa es la razón por la cual no se puede llegar a ella a través de un proceso de inferencia, a partir de premisas formuladas por antiguos léxicos. Tales creaciones no son el resultado de la acertada reunión de las piezas de un rompecabezas. No consisten en el descubrimiento de una realidad que se halla tras las apariencias […]. La analogía adecuada es la invención de nuevas herramientas destinadas a ocupar el lugar de las viejas. El alcanzar un léxico así se asemeja más al hecho de abandonar la palanca y la cuña porque se ha concebido la polea (32).

En mi opinión, este pensamiento pragmático, en combinación con el crecimiento amorfo de los objetos es el responsable del carácter típicamente experimental de la novela norteamericana del siglo xx. La diferencia entre un francés, que jamás añadiría *ketchup* al *foie*, y un norteamericano, que no dudaría en hacerlo, ejemplifica lo que quiero decir. Para volver a comer el foie de la manera ortodoxa siempre estaremos a tiempo. Donde no existe molde –por ejemplo en espacios al aire libre–, todo se expande infinitamente por igual. Pero allí donde existe molde, la única manera de ampliar el espacio es deformando el molde.

Land-Art

Si hay una manifestación artística norteamericana por antonomasia, esta es el *Land-Art*, la modificación del espacio natural para despojarlo de su presunta naturalidad, hacer de la naturaleza un lienzo. Como en ninguna otra parte del planeta es en los Estados Unidos donde los artistas de tal corriente han estudiado y usado el mito del espacio. Pensemos en *Línea en el desierto de Tula*, de Walter de Maria, que crece y muere sin continuidad, acaso mostrando la nostalgia de un espacio plenamente conquistado, que no da más.

O pensemos en quizá la obra más emblemática de *Land-Art* del siglo xx, *Spiral jetty* (1970), llevada a cabo por Robert Smithson en el Gran Lago Salado, Utah. Allí donde el espacio se acaba el artista continúa el camino sobre las aguas –"camina sobre las aguas"–. Sabedor de que tal operación no puede prolongarse infinitamente, busca un infinito alternativo, el camino que se enrosca sobre sí mismo pero avanza, el camino que carece de la estática del círculo: la espiral. Son líneas de avance desesperadas, imposibles: nostalgia de un espacio in-



definido. Es quizá en esta obra donde mejor queda representada esta sublimación del espacio como lo típicamente americano. La historia de esa cultura está plagada de líneas que se cortan.

El problema de la escala, 1:0,9

Podríamos afirmar que si la cultura norteamericana fuera un mapa, para un europeo tal cartografía estaría diseñada en una escala 1:0,9. Dicho de otra manera: 1 centímetro en el mapa de los Estados Unidos son 0,9 en mi "europea realidad". Un mapa que, invirtiendo la lógica de la cartografía, aumenta el simulacro. Eleva la escala. Como si la maqueta de una casa fuera más grande que la propia casa. Tal aparente contrasentido es la operación que ha llevado a cabo la cultura de aquel país. Los primeros colonos copian la cultura europea, montan allí un mundo anglosajón en miniatura, a escala. Más tarde, la obtención de espacios libres hace que la maqueta y el original se igualen. Y en un

momento dado, imposible de cifrar, el espacio se va de la escala "razonable" y la maqueta supera al original. Esa superación, leve, en ocasiones apenas llamativa, genera una realidad que la cultura europea percibe como desenfocada, ligeramente alterada, distorsiones que tienden a crear entornos inquietantes que atraen y repelen por igual al europeo.

Por ejemplo, la puerta de un apartamento norteamericano tiene las mismas dimensiones que una puerta europea, pero no así los elementos que la constituyen: las bisagras y la mirilla están netamente sobredimensionadas vistas con el ojo de la cultura europea. En efecto, las bisagras parecieran las de un camión frigorífico y la mirilla, una caja metálica de función imposible de reconocer a simple vista. En la fotografía que muestro, adviértase que la caja que contiene el combinado mirilla-timbre –combinado ya de por sí amorfo–, viene anunciada con la frase "Magic Eye". En efecto, la mirilla es el agujero que nos conduce a otro espacio, pero deformado, un espacio curvo, alucinado, mágico; la ilusión de otro espacio. ¿No es acaso la mirilla de las puertas un objeto importante en la historia del cine norteamericano? Habría que cuantificar el porcentaje de mirillas que aparecen en el cine de ese país frente a las que lo hacen en el cine europeo para darnos cuenta de la importancia de tal objeto. La mirilla genera, en efecto, la ilusión de un nuevo espacio, con su nueva geometría, sus nuevas leyes, un espacio virgen, por conquistar, y que tanto ha sido asociado a lo terrorífico como a lo onírico, a lo político o al mundo infantil.

La carretera

Quisiera terminar con la comparación de dos fotografías.

La primera es de Las Vegas hacia 1935. La segunda es la ciudad de Hiroshima tras la detonación atómica. Desde un punto de vista estético, guardan cierto aire de familia. La onda expansiva de la bomba fabricada por los Estados Unidos lo destruye todo menos aquello que es considerado propiamente americano, aquello que se halla indisolublemente ligado al mito de espacio: la carretera.

Bibliografía

Dewey, John. *El arte como experiencia* (1934). Barcelona: Paidós, 2008.

Rorty, Richard. *Ironía, contingencia y solidaridad* (1989). Barcelona: Paidós, 1991

El *boom* hizo *crack* (instrucciones para no vivir en EE. UU.)

Pedro Ángel Palou

Mi generación (la de los escritores nacidos en los sesenta en Iberoamérica) tiene, creo que por vez primera, una relación muy distinta con la *Amerika* de Kafka, y de todos los hombres. Los escritores latinoamericanos del llamado *boom* necesitaron a la metrópoli del inglés, pero su llegada –o desembarco– vino precedido de los bombos y platillos de la mayoría de edad editorial que representaron sus novelas (*Cien años de soledad*, *La ciudad y los perros*, *Rayuela*, *La muerte de Artemio Cruz*). Hoy sabemos que gracias a la amistad de Carlos Fuentes con Arthur Miller el PEN Club les acogió e hizo más fácil su llegada a puestos temporales, como profesores visitantes en las universidades norteamericanas. Mientras esto ocurría buscaban afanosamente ser traducidos y penetrar en el *mercado* en inglés. El fenómeno político, sin embargo, que hizo esto posible fue la Revolución Cubana (aunque después, para bien o para mal, y salvo García Márquez, todos establecieran a partir del Caso Padilla una distancia o una ruptura con el régimen).

Hoy que algunos de los archivos han sido desclasificados sabemos, por ejemplo, de los líos de Fuentes con la CIA, de su apoyo a Vargas Llosa para presidir el Pen internacional, de las negativas de visas por el temor a la propagación del comunismo. Pero bien o mal todos *llegaron*. El caso de García Márquez es paradigmático, ya que se trata del novelista iberoamericano más influyente después de Cervantes. Pero su influencia ocurrió en *traducción*.

Adam Thirlwell, en su espléndido *The Deligthed States*, elabora una convincente teoría internacional de la novela y afirma, justamente, que se trata del único género literario que viaja por el mundo traducido (el mismo García Márquez leyó a Faulkner, su gran maestro, en español).

Mi generación, en cambio, en gran medida o vino a estudiar a Estados Unidos y se quedó o vino a dar clases y se quedó. El esfuerzo antológico del llamado grupo McOndo (con Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet a la cabeza) y el Crack (con su manifiesto) aparecen en las mismas fechas. Pero son los primeros, con su libro colectivo y con uno posterior compilado por Paz Soldán (*Se habla español. Voces latinas en USA*) quienes mejor capturan el nuevo espíritu de los recién llegados.

Y aquí no hay revolución que los ampare. Se trata de otro fenómeno. Los nuevos escritores iberoamericanos y sobre todo latinoamericanos que vienen a *Amerika* (la de todos y la de Kafka) son profesores, tienen *green card*. Aquí viven y trabajan y llevan a sus hijos a la escuela.

Quiero decirlo de golpe: son migrantes.

Son latinos, son minoría. Algunos, *hispanic whites*; otros, no tan *whites.* No importa. La confusión es grande, se cree que lo latino es racial o étnico y no cultural, y por ello la gran diferencia entre los antiguos *boomeros* y los actuales *crackeros* o *maconderos* o simples y llanos escritores avecindados por estos lares (otros sin ciudadanía o residencia son simples *aliens*, especie de marcianos mal llegados) es sutil pero brutal. Hoy, el 91% de los libros editados en Estados Unidos son escritos originalmente en inglés (y por allí ya se cuela en la grande Junot Díaz o intrépidamente Daniel Alarcón, los dos en el idioma del imperio) y el 9% restante se lo reparten traducciones de todos los idiomas.

¿Qué le queda al español en este mísero mercado? Migajas. Y los libros editados en español originalmente apenas se venden acá. Hay es-

fuerzos ingentes, como la feria del libro en español de Los Ángeles (LéaLA) o la feria de Miami, en inglés con un componente modesto en español. Pero basta ir a la sección en español de un Barnes and Noble para, después de los programas de aprendizaje de la lengua de Rosetta Stone, encontrar el páramo de los escasos y consabidos libros que un hispanohablante puede encontrar. Dan ganas de llorar.

Muchos de estos *profesores* no vienen a dar las Charles Elliot Norton *lectures* a Harvard ni vienen como profesores visitantes distinguidos. Eso ya también ha cambiado. Dan clases de lengua. Se complican con el subjuntivo. Enseñan la diferencia entre ser y estar mientras ni están ni son. Mientras subsisten. Ya lo dije, son migrantes: *hard workers* de la academia. No hay el antiguo *glamour*. Ninguno es amigo del nuevo Styron ni cena con Bill Clinton en Martha's Vineyard. No. Cenan en Queens, en un *fast food* antes de irse, cansados, en el metro a sus casas, también modestas.

Nadie nos pela. No formamos parte del debate intelectual. Quizá publiquemos un *Op-Ed* en el *New York Times* o un artículo ocasional en *The Nation* o en el *Hufftington Post*, pero nada más. El migrante no existe, hay que recordarlo: recoge la basura o cosecha las manzanas. O vota en las elecciones, cuando deja de ser el zombi.

Pero luego regresa a su beatífico anonimato.

Y es que el exotismo ya no vende. Ser latinoamericano ya no es *cool*. Aunque Paz Soldán y cía. pusieran en su cuarta de forros: "*Se habla español* tiene el aroma de *french fries*, el sabor a coca-cola y hamburguesas, pero también a nachos y salsa, a cortaditos y *smoothies* de mango-guayaba", el hecho no importa.

En el Spanish Harlem se comen tacos de nana, buche y nenepil, como si se estuviese en Tepito. En el sur del país se habla español como si se estuviese en cualquier país del otro lado del Río Bravo (¿o Grande, qué prefieren?), pero es el idioma de trabajo. No la lengua del imperio.

En su polémico libro *Los Bárbaros, ensayo sobre la mutación*, Alessandro Baricco ha hecho un escalofriante diagnóstico de la realidad del capitalismo voraz de nuestros días que se presta para rematar nuestro diagnóstico. Dice Baricco que todas las ciudadelas de la cultura y del saber han sido ya destruidas por los bárbaros, que todos somos mutantes, que nada vale por sí mismo, sino como valor de cam-

bio. Que todo es mercancía y que no hay que llorar por eso. Pero la tesis del libro es muy precisa. ¿Cómo se llega a esto? Con la complicidad de una determinada innovación tecnológica, un grupo humano esencialmente alineado con el modelo cultural del imperio accede a un gesto que le estaba vedado, lo lleva de forma instintiva a una espectacularidad más inmediata y a un universo lingüístico moderno y consigue allí darle un toque comercial asombroso. Lo mismo con el vino que con el fútbol o con los libros. El paso doble es paso triple: alineado con el modelo cultural del imperio, primer paso. Espectacularidad inmediata, segundo paso. Traducción a un universo lingüístico moderno, dice él –fácil, acoto yo– tercer paso. Y tan tan: el toque comercial asombroso (¿Junot Díaz como Pulitzer y luego como *genius* de la Mc Arthur Foundation?).

El silencio y el horror al vacío vuelven locos a los bárbaros y lo llenan con balbuceos sin sentido, porque se ha acabado el sentido mismo de final o de finalidad. Baricco, de nuevo, realiza el diagnóstico con precisión: lo que consumen los bárbaros son solo secuencias de sentido que producen movimiento, secuencias de sentido cuyo sentido, sigo con la misma palabra, ha sido generado en otra parte. ¿Por qué funcionan libros como *El código Da Vinci* o *Crepúsculo* o *Harry Potter*? Porque los códigos de interpretación del libro –sus instrucciones– están fuera del libro. Si alguien leía a Faulkner necesitaba, literalmente, toda la literatura para comprenderlo. Con Stephanie Meyer no es necesario, siquiera, haber leído un libro para utilizarla. De la misma manera en que no se necesitan conocimientos de enología para comprender y paladear un Cabernet de Robert Moldavi. Funcionan porque son libros que no son libros. Sirven porque son vinos que no son vinos.

Y aquí quería yo llegar. Toda la tesis de Baricco sirve para el diagnóstico que comparto ahora. No consumimos sentido (nada lo tiene ya), sino *secuencias de sentido que producen movimiento*. No importa la película, de ella se sale para comprar el *soundtrack*, que tampoco importa, de él se sale para ir a *Youtube* a ver la entrevista con la actriz que tampoco importa, de ese clip se sale también para ir a… da igual.

Y eso es lo que le pasa al escritor iberoamericano hoy en *Amerika* (la de todos y la de nadie, ni siquiera la de Kafka), que da igual. Puede

ir o venir, es lo de menos. ¡Incluso puede quedarse, que tampoco importa! No contribuye a otra cosa que al Producto Interno Bruto.

¿Necesitamos otra revolución, acaso, para ser vistos? Quizá, pero esa sería también intercambiable. La Primavera Árabe pronto se hizo *Occupy Wall Strett*, los indignados de la Puerta del Sol pronto se convirtieron en los estudiantes griegos, #Yo soy132 hizo aguas antes de tiempo. En fin, solo son secuencias de sentido que producen movimiento aunque el movimiento mismo sea y esté vacío.

¿No era eso el Gran Teatro de Oklahoma que Kafka proclama en su novela sobre Estados Unidos? Pero claro. ¡Como en tantas otras cosas él lo entendió, aun sin haber viajado a *Amerika*! Todo el que busca trabajo lo encuentra allí, como si la demanda fuese infinita.

> ¡En el hipódromo de Clayton hoy se contratará, desde las seis de la mañana hasta la medianoche, el personal para el teatro de Oklahoma! ¡El gran teatro de Oklahoma os llama! ¡Y llama sólo hoy, sólo una vez! ¡El que pierda ahora la ocasión, la perderá para siempre! ¡El que piense en su porvenir es de los nuestros! ¡Todos serán bienvenidos! ¡Éste es el Teatro que está en condiciones de dar empleo a cualquiera! ¡Todos tendrán su puesto! ¡Felicitamos de antemano a todo el que se decida! ¡Pero apresuraos a fin de que seáis atendidos antes de medianoche! ¡A las doce cerramos todo y ya no volveremos a abrir! ¡Maldito sea quien no nos crea! ¡Adelante Clayton! El Teatro de Oklahoma contratará a todo el que se decida. Entrega el porvenir a los que carecen de él, pero llama sólo una vez. No hay posibilidad de dudar. La duda separa al individuo del empleo. ¡Maldito sea quien no nos crea! Había mucha gente mirando aquel cartel, pero no provocaba demasiado interés. ¡Había tantos carteles; ya nadie creía lo que leía en los carteles […]. En principio tenía un grave defecto: no decía ni una sola palabra acerca de la paga. Por poco importante que hubiera sido, el cartel debió mencionarla sin duda; no habría dejado de ser el elemento más tentador. Nadie quería ser artista y, en cambio, todo el mundo quería que le pagaran por su trabajo (Kafka 1987: 315-316).

Todos nos hemos bajado en la estación de Clayton. Hemos pedido trabajo. Y estamos a la intemperie. Aquí todos tenemos lugar. Incluso *negro*. Incluso *hispánico*. Incluso *latino*. Pero nuestro anonimato, la

condición de nuestra inexistencia, es el boleto que se ha pagado. Han llegado los bárbaros, ¡no lleven flores!

Bibliografía

Baricco, Alessandro. *Los Bárbaros, ensayo sobre la mutación*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Kafka, Franz. *Amérika*. Barcelona: Orbis, 1987.

Soldán, Paz y Alberto Fuguet (eds.). *Se habla español. Voces latinas en USA.* Miami: Alfaguara, 2000.

Thirlwell, Adam. *The Deligthed States.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.

Sobre los autores

Carlota Benet Cros está terminando su tesis doctoral, sobre la imagen de América en la literatura catalana contemporánea, en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha trabajado como profesora de Lengua Catalana en Brown University (Rhode Island) y en University of Richmond en los Estados Unidos. Actualmente da clases de Literatura Comparada en el programa Study Abroad de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Félix de la Concha cursó estudios en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Dejó la carrera al suspender la asignatura de Pintura y desde entonces solo se dedica a pintar. En 1985 recibe el Premio del Público en la Primera Muestra de Arte Joven del Círculo de Bellas Artes de Madrid y en 1989, la Beca de Roma. Concluido el período de su beca extiende su residencia en Roma durante cuatro años más, donde inicia obras seriadas como *Nueve meses en Donna Olimpia*. En 1996 se traslada a Norteamérica, donde expone otras largas series de pinturas en museos como el Columbus Museum of Art (*Columbus Cornered*), Carnegie Museum (*One a Day. 365 Views of the Cathedral of Learning*) y el Hood Museum of Art en Dartmouth College (*Public Portraits/ Private Conversations*), pasando estas obras a formar parte de sus colecciones. En 2012 realizó en el Toledo Museum of Art un *performance* pictórico con la Toledo Symphony Orchestra. Su proyecto

Fallingwater en Perspectiva es el fruto de dos años pintando en la Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright, instalado ahora en el Centro de Convenciones de Pittsburgh tras exponerse en varios museos. Actualmente vive en Iowa City y Madrid.

Agustín Fernández Mallo es uno de los poetas y novelistas más visibles en las letras españolas actuales. Ha publicado la influyente trilogía *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009), por las que ha recibido distintos premios, y ha sido considerada la cuarta novela más importante de la década 2000-2010. Más recientemente, su obra *El hacedor (de Borges), Remake* (2011) ha estado en el centro de una controversia sobre los límites entre el homenaje, el préstamo literario y la censura. De sus libros de poemas destacan *Carne de Píxel*, ganador del XXXIV Premio de Poesía Ciudad de Burgos (2008), *Antibiótico* (2012) y *Yo siempre regreso a los pezones y al punto 7 del Tractatus* (2012). Su ensayo *Postpoesía, hacia un nuevo paradigma*, finalista del Premio Anagrama de Ensayo 2009, ha tenido gran resonancia dentro de los círculos poéticos peninsulares. Ha sido incluido como autor destacado en el libro *Spanish Fiction in the Digital Age*, antología de Christine Henseler editada por Palgrave Macmillan. Mantiene el blog, *El Hombre Que salió de La Tarta*, <http://blogs.alfaguara.com/fernandezmallo/>.

Juan Francisco Ferré. Escritor y crítico literario. Es doctor en Filología Hispánica. Entre 2005 y 2012 ha ejercido como profesor invitado e investigador en Brown University, impartiendo clases de Narrativa, Cine y Literatura Española e Hispanoamericana. Ha colaborado con relatos y artículos en medios nacionales e internacionales como *Letra Internacional*, *Letras Libres*, *Hueso Húmero*, *Diario Sur*, *Turia*, *The Barcelona Review*, *Lateral*, *La Vanguardia*, *Quimera*, *Boca de Sapo* o *Eñe*. Es autor de las antologías *El Quijote. Instrucciones de uso* (2005) y *Mutantes* (2007, en colaboración con Julio Ortega). Ha publicado el libro de estudios literarios *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, la colección de ficciones *Metamorfosis®* (2006) y las novelas *La vuelta al mundo* (2002), *I love you Sade* (2003) y *La fiesta del asno* (2005, con prólogo de Juan

Goytisolo; traducida al francés en 2012). Su novela *Providence* (Finalista del Premio Herralde 2009), obtuvo una rara y espléndida unanimidad crítica, tanto en su edición española como en la francesa, donde fue prologada por Julián Ríos. Su nueva novela, *Karnaval*, ganó en 2012 la XXX edición del Premio Herralde de Novela concedido por la editorial Anagrama. Mantiene el blog de crítica literaria y comentario cultural *La vuelta al mundo* <www.juanfranciscoferre.blogspot.com>.

Antonio Gómez López-Quiñones se doctoró en las universidades de Granada (2003) y Colorado-Boulder (2005). Actualmente es profesor titular de Literatura Española y Literatura Comparada en Dartmouth College. Sus áreas de investigación son las relaciones entre filosofía y literatura, estudios visuales, memoria histórica y la crisis del neoliberalismo. Es autor de tres volúmenes monográficos: *Borges y el Nazismo: Sur 1937-1946* (2004), *La guerra persistente. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española* (2006), y *Lo sublime en la narrativa española contemporánea* (2011). Ha coeditado *The Holocaust in Spanish Memory* (2010), *Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla* (2012) y un número especial de la revista *Vanderbilt Journal of Luso-Hispanic Studies* (2009). En este momento prepara dos volúmenes colectivos, uno sobre el imaginario comunista ibérico y otro con José M. del Pino titulado: *La retórica del Sur. Representaciones y discursos sobre Andalucía en el periodo democrático.*

Román Gubern es catedrático de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha sido profesor visitante en diversas universidades; en Estados Unidos impartió clases en MIT y en la University of Southern California Los Angeles. Sus aportaciones como historiador del cine español y del cómic se sustentan en numerosos libros de gran influencia. De entre su extensa bibliografía se pueden destacar: *La televisión* (1965), *Cine español en el exilio, 1936-1939* (1976), *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia* (1986), *Historia del cine español* (1995 y 2009), *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto* (1996), *Proyector de luna: la genera-*

ción del 27 y el cine (1999), *Patologías de la imagen* (2004), *Los años rojos de Luis Buñuel* (2009) y *Cultura audivisual* (2013). Como guionista de cine ha trabajado con directores como Antonio Mercero en *Espérame en el cielo* (1987) y Jaime Camino en *Dragón Rapide* (1986) y *Niños de Rusia* (2001). Para TVE realizó el guión de la serie en seis capítulos *El ojo y la palabra. La Generación del 27 y el cine* (2001). En 2013 ha recibido un doctorado *honoris causa* de la Universidad Carlos III de Madrid.

Alberto Medina es profesor titular de Literatura Española en Columbia University, Nueva York, en donde dirige el programa doctoral. Estudió en las universidades de Salamanca, Saint-Andrews (Escocia) y del Southern California. Completó su doctorado en la University of New York. Se especializa en estudios del siglo xviii, literatura y cine español contemporáneo, y estudios transatlánticos. Ha publicado los libros *Exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición* (2001) y *Espejo de sombras: sujeto y multitud en la España del siglo xviii* (2009). Sus artículos han aparecido en influyentes revistas profesionales como *Hispania*, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Iberoamericana* y *Journal of Spanish Cultural Studies*. Sus proyectos de investigación actuales se centran en un estudio comparativo entre identidades sexuales y transición política en España y Latinoamérica, y las conexiones entre misticismo, economía y vanguardia en el contexto de la España de los años veinte y treinta.

Helena Medina, doctora por Columbia University, Nueva York, empezó su carrera como guionista en la NBC de esa ciudad, donde residió durante trece años y en donde aún pasa largas temporadas como profesora de Script Writing y World Television en New School University. Como guionista, ha firmado películas, series y miniseries tanto en España como en otros países. Es la autora de la miniserie *Operación Jaque*, nominada a un Emmy, y de *23F: El día más difícil del Rey*, la ficción de *prime time* con mayor índice de audiencia en la historia de la televisión en España, que le supuso el Premio ALMA al mejor guión y la nominación a Best Screenplay en el International Television Festi-

val de Shanghai, además de ganar –entre otros muchos– el Premio Ondas, el Premio Nacional de Televisión y la medalla de los New York Television and Film Awards. Sus últimos trabajos son las miniseries *Los días de gloria, Niños robados* y la serie *Búnker.* Helena es especialista del Programa Media de la Unión Europea y ha sido miembro de jurados como el de los Premios Emmy en Estados Unidos o el del Festival de San Sebastián.

Ana Merino, poeta y dramaturga, dirige el MFA de escritura creativa en español en University of Iowa. Ha desarrollado su carrera académica como estudiosa de los cómics y la novela gráfica. Ha publicado numerosísimos artículos, el ensayo *El cómic hispánico* (2003) y una monografía sobre Chris Ware. Ha ganado el premio Diario de Avisos por sus artículos breves sobre cómic para la revista literaria *Leer*, es miembro de la junta directiva del Center for Cartoon Studies y ha comisariado cuatros exposiciones de cómics. Ha publicado siete poemarios *Preparativos para un viaje* (ganador del Premio Adonais de 1994), *Los días gemelos* (1997), *La voz de los relojes* (2000), *Juegos de niños* (ganador del Premio Fray Luis de León 2003), *Compañera de celda* (2006), *Hagamos caso al tigre* (2010) y *Curación* (2010). Es también autora de la novela juvenil *El hombre de los dos corazones* (2009). Como dramaturga ha escrito y dirigido la obra de teatro *Amor: muy frágil*, que fue estrenada en español en el teatro Stok de Zúrich en diciembre de 2012 e hizo gira en alemán en 2013.

Pedro Ángel Palou (Puebla, México, 1966) es autor de múltiples libros, entre los que destacan *Amores enormes* (Premio Jorge Ibargüengoitia), *Con la muerte en los puños* (Premio Xavier Villaurrutia), *En la alcoba de un mundo*, *Paraíso clausurado*, *Malheridos*, *La casa de la magnolia*, *Demasiadas vidas* y sendas novelas históricas dedicadas a Zapata, Morelos y Cuauhtémoc. En 2009 fue finalista del Planeta Casa de América con su novela *El dinero del diablo*, publicada con gran éxito de público y crítica en 22 países de habla hispana y traducida al portugués, francés e italiano. Su ensayo sobre el siglo xix, *La culpa de México* y sus anteriores *La casa del silencio*, *Aproximación en tres tiempos a Contemporáneos* (Premio Nacional de Historia Francisco Xa-

vier Clavigero) son parte de su preocupación académica. Es doctor en Ciencias Sociales por El Colegio de Michoacán y ha sido profesor visitante en la Sorbona, Paris V René Descartes, en la Universidad Iberoamericana y en Dartmouth College. Actualmente es profesor de estudios latinoamericanos en la Tufts University, Massachusetts.

José Manuel del Pino es profesor de Literatura Española en Dartmouth College. Obtuvo su doctorado en Princeton University y su licenciatura en Filología Hispánica en la Universidad de Málaga. Ha publicado los libros *Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de vanguardia* (1995) y *Del tren al aeroplano: ensayos sobre la vanguardia española* (2004). Ha coeditado un volumen colectivo titulado *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos/prácticas textuales* (1999) y *La narrativa del 27 y de la vanguardia* (1997). También ha publicado numerosos artículos sobre literatura y cine español, y un extenso estudio introductorio para la *Antología de cuentos* de José María Merino, publicada por Iberoamericana/Vervuert en 2013. Desde 1996 a 2007 codirigió la serie "Estudios Literarios / Universidad" de Ediciones Libertarias-Prodhufi (Madrid). Ha publicado tres libros de poesía. Muchos de sus poemas, traducidos al inglés por Gary Racz, han aparecido en importantes revistas y antologías de Estados Unidos. En la actualidad prepara un volumen colectivo con Antonio Gómez titulado: *La retórica del Sur. Representaciones y discursos sobre Andalucía en el periodo democrático.*

María Pilar Rodríguez es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto. Es doctora en Lenguas y Literaturas Romances por Harvard University (Cambridge, EE UU). Hasta 2002 fue profesora en Columbia University, Nueva York, y actualmente es profesora titular en la Universidad de Deusto en San Sebastián e investigadora principal del equipo "Comunicación". Ha publicado numerosos artículos sobre literatura, cine, estudios culturales y estudios de género, y cinco libros, entre los que destacan los titulados *Vidas im/propias: transformaciones del sujeto femenino en la narrativa española contemporánea* (2000), *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa* (2002) o *Cultura audiovisual: el cine europeo como es-*

pacio para la reflexión social (2010). Es ganadora del Premio de Ensayo Carmen de Burgos 2003 con el trabajo titulado *Una revisión de la modernidad desde la perspectiva de género: tres relatos de Carmen de Burgos*, y del Premio de Ensayo Becerro de Bengoa 2005, con la obra *Extranjeras: migraciones, globalización, multiculturalismo.* Es editora de las obras: *Cultural Studies: Basque/European Perspectives* (2009) y *Estudios culturales y de los medios de comunicación* (2009).